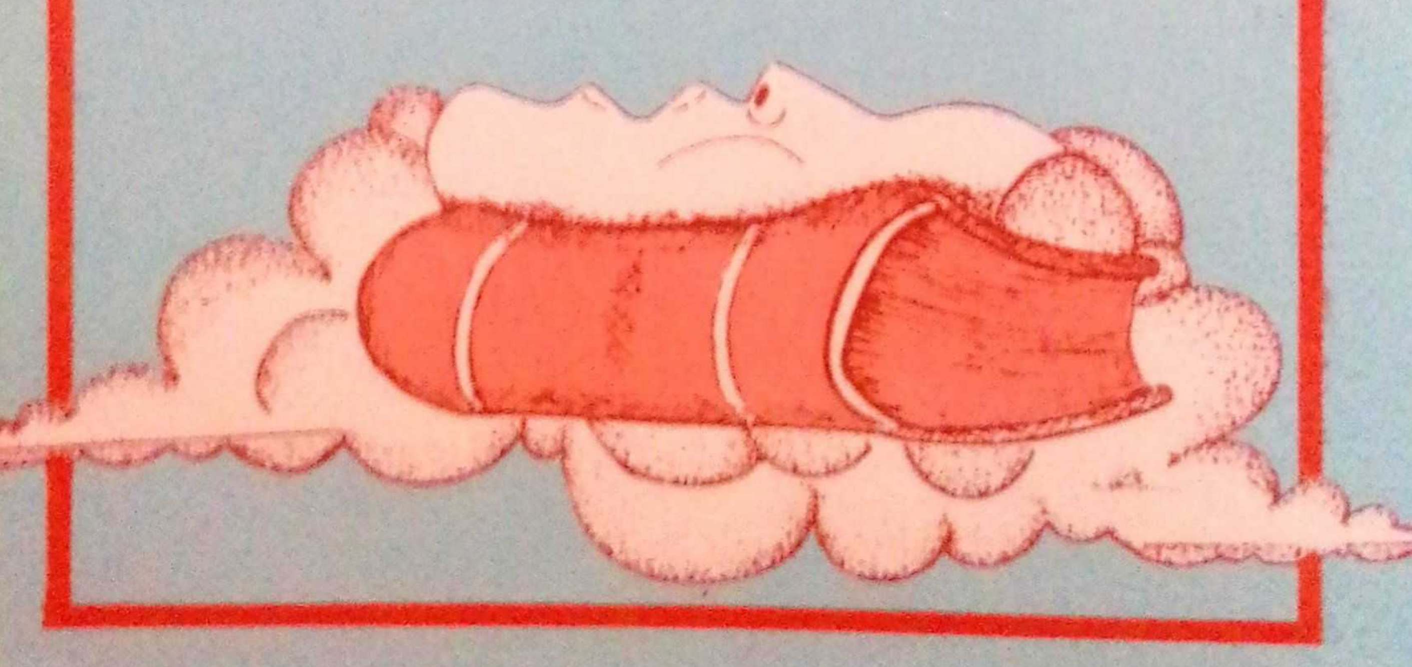
صلاح الدين بوجاه

مقالة في الروائية





مقالة

في الروائية

الطبعة الأُولى

1414 هـ ـ 1994 م

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت ـ الحمرا ـ شارع اميل اده ـ بناية سلام

هاتف : 802428 -802407 -802296

ص ب : 113/6311 ـ بيروت ـ لبنان

تلكس : 20680- 21665 LE M.A.J.D

صلاح الدين بوجاه

مقالة في الروائية

المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع

الإهداء

إلى «كليّة الآداب بالقيروان»...

طَلَبَةً، ومدرسين، وعاملين.

إلى «كلية الآداب بالقيروان»...

فَضَاءً جَامِعياً يَسَّرَ إنْشَاءَ هذه الصفحات.

صلاح الدين

فاتحة

«مقالةٌ فِي الرّوائيّة» نصٌ يزعَمُ لِنَفْسِهِ منزِلةً وُسطَى بين «العلمي الأكاديمي» و«الأدبي» الصرف... لدُن فضاءٍ يُيَسِّرُ التَوَاظُفَ بين رَصانةِ المُستَقِرّ وحَرَكة المُتَخَلِّقِ المُقْبل على تغيير إهابه وإرباك حدوده الجامعة المانعة!

وَلَعَلِّي أجزم مُنذ المُستهل بأن «الروائية» قد أغوتنِي بديلاً عربياً لما دَرَج القومُ - شرقاً وغرباً - على وَسْمِهِ «بالأدبيّة» أو «الإنشائية»... إذ بَدَت لي «ثمرة حراماً» تقتضي التأنّي وحسن النظر ولُطفَ المُساجلة والإفضاء!

أفَلَيس مِن سبيلي إذن أن أُقِرّ بأنها «جمّاعة» «الروائية الرواية» «منّاعةٌ» لها من الالتباس بسواها من أجناس القول... شعراً كانت أو مسرحاً أو ملحمة...! ثم أليس من سبيلي أن أُذكّرَ بأنها لا ريب مُفضية إلى وجهةٍ في تَدبُّر النصّ الروائي جديدة... أو تكاد!

فبِالنص الروائي تُنَاطُ الحداثةُ اليوم. بل لَعَلّهُ يُمثل الساعَةَ سبيلاً بكراً تُبطن عدولاً في «الأدبية» جديداً... يُحيل على ما يُمكن أن نغامر في شأنه بـ: «الحداثة المُتخطّاة».

فالرِواية اليوم ـ بلا منازع ـ مُؤسّسَةُ «النصّ ـ جمع» تتعدّدُ لَدُنَهُ الهَواتِفُ والأجناس وضروب الخطاب، فيجتذبُ إلى مجاله أفق القصيدة والمقطع الملحمي والمشهد المسرحي فضله عن محضِ السرد القصصي بمُختلف سِمَاتِه وحيثياته.

«فالروائيّة» إذن مَناطُ وصفٍ وفهم وتفسير وتأويل للنّص الروائي. ومن مزاعمها ـ فيما نرى ـ أن تُنصت إلى خَفِيِّ هواتفه بما يكشف المضمر بأدوات من جنسه! فلعلها لا تخرج، في وجُوهها جميعاً، عن استعارة وظيفة الخلق الأولى التي أفضت به إلى التخلق عَلَقةً فمُضغةً... فخلقاً سوياً!

قُصارانا إذَنْ أن نُعدد المرايا بين الذات المُركّبة والذات المُفكّكة... عسى أن يُضحي التفكيك تركيباً جديداً!

فهذه فصول قد أُنشئت في أزمنة متباعدة، لكنها اتخذت لها محوراً أوحد مَثّل أجلى مقصدياتها: ألا وهو البحث فيما به يكون النص الروائي نصاً روائياً في نُؤي عن المناهج والنظريات المُغرقة في التجريد حيناً وفي مُساجلة ثرية لها حيناً آخر. فَبَدا حقّاً وسطاً بين «العلمي» و«الأدبي» لَدَى ذلك الحيِّز الذي كان به الأدب العربي حيّاً طريفاً رائقاً ثرياً عند جيل الرّوّاد الأُوَل.

أما والمسألة هذه... فإن سبيلنا إليها بَيِّنةٌ جلية: السِّجَالَ، السِّجَالَ...

فهل مِن صَدىً!؟ فهل من صدى، وهذه المدوّنة المعتمدة

تُغري بمزيد النظر والتحقيق، وهي المنجمة مشرقاً ومغرباً، والمنشطرة على ذاتها: لغة عربية... وتعبيراً فرنسياً!

السجالَ، السجالَ... فهل من صدىً!؟

الفصل الأول

المبنى والمعنى والمرجع في الرواية العربية الجديدة

من علال: رواية «فساد الأمكنة»

لصبري موسى

«... وقد وُلد هذا المضمون مع شكله. وكنت أشعر أن الموال هو الشكل المناسب لأنه يسمح بالبكاء ورثاءِ كل شيء. هل هذا تخطيط مسبق؟ لا أظن».

صبري موسى / فصول: العدد 2/سنة 1982

فاتحة

أُقِرّ منذ المُستهَل بأنني قد دُفعت نحو هذه الرواية دفعاً يحدوني الإعجاب الشديد بنص له طعم الثمرة الحرام في منأى عن السبل الأكاديمية المعهودة. ثم ألفيتني أسعى إلى التماس بعضٍ من تعليل لانجذابي ذاك، فطفقت أنقب عما قد يشرع اختياري. فوقفت على دراسات أظفرتني ببغيتي... إذ جَزَمَتْ جميعُهَا بأن «فساد

الأمكنة» نَصٌّ متميز يُعد من أرقى الأعمال الممثلة لحقبة ما بعد الستينات في الرواية المصرية خاصة والعربية عامة بفضل نضجه الفني وعمق دلالاته الأدبية والنفسية والاجتماعية والحضارية الشاملة.

وقد نشرت الرواية للمرة الأولى بمجلة «صباح الخير» المصرية في شكل حلقات متتالية خلال عامي 1969 و1970...[1]. وهي تنتمي إلى المسار الواقعي الجديد، إذ بدت مازجة بين ملامح التسجيلية والاجتماعية والاشتراكية ،والخرافية في الآن ذاته.

فرأيت أن أسعى إلى التماس سمات «الرواية الجديدة» من خلال لعبة العبور بين فضاءات مفترضة موجودة بالقوة في صلب العمل الأدبي. ذلك أن تطور البناء الداخلي في الرواية ينطلق من المرجع واللغة ليصهرهما مولداً كلا تأليفياً جديداً، ومُختلفاً عنهما معاً: إنه عالم الرواية «حيث يعيد المبدع تنظيم الكائنات وتصنيفها»[2].

فمرتكز الأمر لا يخرج إجمالاً عن المرجع والنص والقارئ... عسى أن نلملم شتات ملامح الرواية الواقعية الجديدة المتجاوزة للنصوص الكلاسيكية الغربية والطامحة إلى إنشاء منحى مستقل ينهل من عريق فن القص العربي في منأى عن الادعاءات جميعاً. ولعل

---

(1) ثم ظهرت طبعتها الأولى سنة 1973 ضمن «الكتاب الذهبي»، أما هذه التي نعتمدها الساعة فصادرة سنة 1982 عن دار التنوير ودار المثلث ببيروت.

(2) عبد الغفار مكاوي / فصل: حذاء فان جوخ، ضمن مصنفه: «مدرسة الحكمة»، القاهرة سنة (1967).

سعينا هذا يكتسب مزيداً من الشرعية أو أن نذكر بأن أغلب «المبدعين المحدثين يعتقدون أنهم كُتّاب واقعيون، فلا يزعم أي منهم أنه تجريدي أو إيهامي أو خرافي... على سبيل المثال»[3]. فقد لا يعدو أن يكون ظاهر النص إذن مجرد ادعاء من قِبل الكاتب، لذلك يجدر أن نعمل على إنطاق الصمت كي لا ننساق خلف نَشرِ هيمنة الظاهر على الباطن.

أما المنهج التحليلي الذي رأيت أن أتوسل به فينتمي إلى ما بعد البنوية، أو إذا شئنا إلى «البنيوية المتخطاة»... حيث أضحى لزاماً على الدارس الالحاح على وظيفة «القراءة»... أو مرحلة «تفكيك السنن» ثم التأني لدى جميع ما يحف بالنص من ظروف مصاحبة لمراحل ميلاده و«تكوّنه»[4]، أي بدءاً من صمت المرجع اللاسمي وانتهاء إلى وعي المتلقي به مع اعتبار الفضاءات الوسطى جميعاً، تلك المنبثقة ضمن حيز الحلف السردي الذي يشد الراوي إلى قرائه المفترضين.

الحلف السردي

«اسمعوا مني بتأمل يا أحبائي، فإني مضيفكم اليوم في وليمة ملوكية، سأطعمكم فيها غذاء جلياً لم يعهده سكان المدن، بينما

---

(3) أنظر: «في سبيل رواية جديدة» لآلان روب غرييه، سلسلة Idées، Gallimard، 1970.

(4) Genèse.

أحرك أرغن لساني الضعيف وأحكي لكم سيرة ذلك المأساوي نيكولا...»[5].

بهذا المقطع السابق للفصل الأول والمنبثق من طقوس السرد العريقة يفتتح صبري موسى عمله كي يُيَسِّرَ العبورَ من الخارج إلى الداخل، وكي ينضو إهاب «الكاتب» ويخلع على الذات المتكلمة مسوح «الراوي» القيم على أمر السرد في الرواية.

إننا إزاء صراط كحد السيف يحدث لدنة التحول وتنبثق منه أحابيل هذا الحيز الوهمي الذي يلجه القارئ ساعة يأخذ النص بتلابيبه.

هنا قطب الرحى في لعبة العنكبوت الواهية الصلبة... حيث تحاك أنسجة «الحلف السردي» الذي تكره الأطراف كلها على ولوجه كي تنهض بأعباء وظائفها النصية وتهجر إلى حين وظائفها الأولى. هنا جماع الأمر كله حيث يتشكل الفضاء الشاسع الذي يحدث داخله ذلك العناق العدائي الطريف بين مبدعي النص الرئيسيين: باثه وقارئه، تحفهما برازخ اللقيا بين المرجع واللغة والبناء الروائي وحقول المعنى وآفاق الدلالة آنيّها والزماني.

«اسمعوا مني يا أحبائي....»، بهذا النداء يأسر صبري موسى

---

(5) فساد الأمكنة ص 6. ويواصل: «... نيكولا... هذا العجوز الذي أعطته أمّه اسم قديس قديم حين ولدته في ذلك الزمان البعيد، في عام لم يعد يستطيع أن يتذكرها الآن... ذلك الذي كانت فاجعته في كثرة اندهاشه، وكان كل شيء يحدث أمام عينيه جديداً يلقاه بعيني طفل».

قراءة المفترضين قصد الإيقاع بهم. بيد أن منطق المداورة السردية يأبى إلا أن يجعل من تلك اللحظة لحظة لوقوع الكاتب ذاته.

فعبر «العالم الأصغر» الذي يمثله هذا المقطع تُحدد خصائص «العالم الأكبر»... عالم الرواية، هذا الكيان العجيب الذي يلتهم كل ما عداه. وأنه ليلتهمنا اليوم ويأسرنا، نحن قراءه والمستمعين، ساعة نسعى إلى تحريك بركته الساكنة، يأسرنا بجموده وحركته بلا ريب... بيد أنه يأسرنا خاصة ب «مفاصل العبور» فيه، أي بتلك الجسور المتحركة الحاظرة بالقوة بين المرجع والمبنى أولاً ثم بين المبنى والمعنى ثانياً ثم بين الدلالة والقارئ ثالثاً. وإننا إذ نسجّل الساعة أسبقية المرجع على بقية الفضاءات الروائية فنحن نقر بأن الأمر لا يعدو محض الافتراض المبدئي الذي نتخذه لغاية منهجية والذي قد نتخلى عنه لدن النهاية، حين يصبح من اليسير أن نتجاوزه.

من المرجع إلى النص

سلف أن عرض صبري موسى الخلفية المرجعية التي استند إليها قبيل ولادة أثره إذ قال: «(في الصحراء) حياة كاملة تجمع بين البدو والمناجم والمشروعات التعدينية والطبيعة المذهلة... إنها منطقة ثرية للغاية. كان يخيل إليّ أنني أول من يضع قدمه على ترابها....»[6]. بيد أن المكان يتخطى المفرد نحو العدد أو أن

(6) مجلة «فصول» المجلد الثاني، العدد الثاني سنة 1982، ص 210: مشكلة الابداع الروائي عند جيل الستينات والسبعينات.

تستحضر مواطن شتى... نظير جبال القوقاز وجنوب إيطاليا والقاهرة والتخوم السودانية... فضلاً عن أغوار جبل الدرهيب حيث تُستخرج خامة «التلك» لدى السراديب المتشعبة الضاربة في الأعماق... حتى أنك لتخال نفسك في كل مكان أو في موطن خارج الآفاق جميعاً.

وتلك سمة الزمان أيضاً. فهو سرمدي يشد الأزل إلى الأبد رغم ايحاء النص بأنه لا يعدو أن يصور المرحلة الأخيرة من نفوذ الأسرة المالكة في مصر قبيل الثورة الناصرية حين كان من اليسير أن يَنْقَضَّ الخواجات الأجانب على أحد المناجم المتناثرة في الجنوب المصري... يشتغلون ويساومون ويداورون ويبتزون.

أما ولادة النص، أو «تكوّنه»، فمنجمة مبثوثة عبر أعوام عدة انتقل فيها الأثر تدريجياً من حيز القوة إلى حيز الفعل، ألا وهي[7].

أ ـ ولادة بذرة الرواية في شعوره ـ على حد تعبيره ـ حين قضى ليلة في جبل الدرهيب لدى تخوم السودان، وكان ذلك سنة 1963.

ب ـ رحلة ثانية بعد عامين نحو الدرهيب لزيارة ضريح الصوفي أبي الحسن الشاذلي المدفون في «عيذاب».

ج ـ وزارة الثقافة المصرية تسمح له بالتفرغ سنة كاملة لكتابة الرواية (بين نوفمبر 66 ونوفمبر 1967)، مع الاقامة في الصحراء.

---

(7) حسب ما أثبته الكاتب ذاته لدى «التصدير» (هذه الرواية)، فساد الأمكنة ص 5.

د ـ تحرير الرواية بين سنتي 1968 -1970، ثم نشر فصولها تباعاً بمجلة «صباح الخير» الأسبوعية قبل طبعها مستقلة.

بهذه الكيفية حدث العبور من المرجع إلى النص... وَعُمِّدَ «صبري موسى» كَائِناً واحداً ذا وجهين: الكاتب والراوي، حتى أضحى نظير مِضخة تدور[8] فتشرف على الخارج حيناً وعلى الداخل أحياناً.

أما الأداة التي يسرت الأمر كله فهي اللغة بداهة، اللغة العربية بمستوييها الجماعي والفردي. فكأننا بالمبدع ينهل من الحيز المرجعي ومن إمكانات المؤسسة اللغوية في لحظتين متزامنتين لينحت تعبيره الفردي المتميز.

في هذا المدار يكمن العسر الفعلي النابع من إشكال «النص والمرجع». فباللغة ينقل الكاتب ملامح العالم الخارجي إلى دنيا الأثر، وباللغة يصوغ رؤاه... الأمر الذي يوهم بأن هذه الأداة ليست غير جسر متحرك يشد هذا إلى ذاك.

غير أن أمر اللغة لا يمكن أن يُقصر على وظيفة «الأداة»، إذ بها وفيها يكون النص مثلما سنبين بعد لأي. وقد لاحظ صبري موسى في هذا السياق أن «العمل الفني يولد لديه متكاملاً دون أن يفصل بين شكله ومحتواه»، ذلك أن «لحظة الكتابة هي التي تحدد طبيعة العمل وتجعل شكله متلاحماً مع مضمونه»[9].

---

(8) Tourniquet: تعبير أثير لدى رولان بارط.

(9) فصول ص 209.

لكن دوال اللغة من ناحية والمداليل المستقاة من المرجع من أخرى أدنى من أن تنهض بمفردها بأمر البناء الروائي، بل أننا لنجزم بأنها لا تؤدي في صلبه سوى وظيفة تكاد تكون عرضية. ذلك أن «روائية» الرواية تنبع أساساً من «منطق التركيب» الذي يسودها ومن تناظم فواعلها[10] فيما بينها ومن الوظائف السردية الصادرة عنها ومن الرؤية المنبثقة مما يُضمَت أكثر من انبثاقها مما يُعلن ويجهر به.

من المبنى إلى المعنى

من خلال التعاضد بين «التعبير السردي» و«التعبير اللغوي» ينبجس المعنى وتحدث الدلالة. لكن آليات هذا التضافر ليست بالمعطى الاستهلاكي الهين، إنما هي لا تدرك منتهى تكوّنها إلا لدى محور التقاء «السردي» و«اللغوي» بشعاع القراءة.

ومن الواضح أن منطق السرد في هذه الرواية يعتمد الحذف والاستبدال والتكثيف والإشارة والتضمين... وسواها، لكنه يخضع لفنيات «الارجاء» بلا منازع. لذلك يَبْدُو مبدأ التصريح والإعلان عرضياً ساعة نقارن بينه وبين مبدأ التغاضي. فالشذرات التي يَعمد السارد تدريجياً إلى فضحها والكشف عنها تلبث موحية بالغياب أكثر من الحضور، إذ تدعم إحساسنا بالفراغ والخواء. فهي لا تعدو أن تمثل جزءاً يسيراً جداً مما ينبغي أن يُدرَك... أو مما كان من المنتظر أن يُدرَك على الأقل.

---

(10) Actants.

ولا نخالنا مبالغين أو أن نجزم بأن مبدأ الإرجاء هذا يمثل القانون المهيمن على منطق التركيب من ناحية وعلى آليات وجهة النظر(11) من أخرى.

فالأثر يُستهل بفصل افتتاحي وَسَمَهُ الكاتب بعنوان (الدرهيب/ ملمح شبه نهائي) عله يشي بالاستهلال والايصاد في وقت واحد. في هذا الفضاء المطلق يبدو «نيكولا»، الفاعل المحوري، شبهَ عارٍ لدى قمة الجبل «مؤرجحاً على حصى دقيق من مكعبات الرخام ذات الأسنة... والقواقع المهشمة من مليون ألف عام...»(12) ثم يرطم بلكنة ركيكة سباباً عربياً وهو يتأمل الفناء المُخَرَّبَ والمهجور أمام البيوت حيث كانوا يروحون ويجيئون ويعملون ويأكلون ويلعبون»(13).

بهذه الكيفية يجمع المقطعُ بين البدايات والنهايات، فيتخذ نيكولا اهاب آدم قبل بدء الخليقة حيناً ومظهر الآبقِ من الجَحيم بُعَيْدَ كارثة مُدَمّرة حيناً آخر. فهنا جماعُ المسألة كلها، مُنطَلَقُ الأشياء وختمها.

ثم تتوالى مقاطع الرواية متدافعة متداخلة في شكلٍ تبريرٍ تدريجي للمشهد الافتتاحي... حتى ندرك المقطع الأخير (فصل ختامي) فنلفي أنفسنا عوداً على بدء إزاء الملمح ذاته: خراب وحرقة

---

(11) Point de vue، مفهوم فني اصطلاحي.

(12) فساد الأمكنة، ص 6.

(13) فساد الأمكنة، ص 9.

وتثلج و«نيكولا... يتأمل البيوت الخشبية حيث كانوا يروحون ويجيئون، يعملون ويأكلون ويلعبون»[14].

وَلا نشك في أن الأسطورة والحلم يدعمان هذا الشكل المتداخل القائم على التفكك. لكن مبدأ الانغلاق الذي يوحي بأن النص منكفئ على ذاته لا يعدو أن يكون وعاء فنياً توسل به الكاتب إلى ضغط المطلق واختزال اللامحدود، إنه القمقم الذي يكتنف المارد... حيث يلبث محبوساً في انتظار «كلمة السر». وكلمة السر مودعة لدى القراء المفترضين، أولئك القادرين على «فك الرصد» ساعة التلقي.

فالزمن الروائي قديم غير مُحْدَث. إنه يتجاوز استهلال الخلق لَمّا كانت الأشياء متناثرة لا تسمية لها... وأوان كان المكان ساذجاً مشيدودها كطفل قبيل النطق. لذلك وجب أن نقر بأن الرواية لا حدود لها رغم إيهامها بالبناء الدائري الآيل إلى انغلاق. فالنص بأكمله لا يعدو أن يكون عالماً أصغر يختزل عالماً أكبر موجوداً بالقوة... علّهُ في النهاية الكون بأسره بأطواله والأبعاد وبتخومه الامرئية.

وتَدْعَمُ فنّيات «وجهة النظر» المنحى ذَاتَهُ القائم على المسعى التبريري الذي أسلفْنا الالماح إليه، إذ تبدو الذات الساردة عليمة بما انقضى وبما يكون مُطلقة المعرفة شأن الإله الذي لا تَخْفَى عليه خافية. فالانطلاق من النهاية قبل استرجاع الأُحداث السابقة يُكرّسُ

(14) فساد الأمكنة، ص 140.

بناءً يجزمُ بأنّ الأحداث قد اكتملت جميعاً، فليس على الراوي صاحب مطلق العلم بالمسألة إلا أن يتذكّر، فهو لا ينقل أحداثاً يشهدها الساعة بل يعكف على ذاته مسترجعاً أشلاء الماضي.

ولك أن تزج بالفواعل الرئيسية ـ من شخصيات انسانية وحيوانية ونباتية وعناصر جامدة... وسواها ـ حسب موقع كل منها، في صلب المسار ذاته أيضاً. فلا يلبث غريباً عن لعبة التركيب هذه غير القارئ الذي يقبع منتظراً ما يكون بعين الدهشة والارتقاب مشرفاً على خفايا هذا الجسد النّصي الذي ينكشف إزاءَهُ في إغراءٍ «قديم» نابع من فنّيات أزلية أتقنها الرواةُ جميعاً، واعتمدها صاحب النص ليبثّ المُتَلَقِّينَ عدوى اعجابِهِ واندهاشه واحتفائه الحزين بالعالم الذي يكتنفه.

لذلك سرعان ما يُقِرُّ الدارسُ بأنّهُ إزاء أثر يشي مبناه قبل المعنى بِسمات الغنائية التي تجعل التتالي الحدثي يتّخذ شكل البكائية الجماعية.

فقد استعار صبري موسى في روايته هذه نمط الملحمة مُعْلِناً منذ المستهل وَعْيَهُ بأن القصّة قد اكتملت وبأنّهُ إنّما يُحاكيها إذ يُكرّرها على أسماعنا[15]. إننا في صلب منطق طَقسي يعتمد مفهوماً للزمن يقوم على مبدأ «العودة الدائمة»، فلا وجود هنا لأيّ حدثٍ يقع

---

(15) انظر: «الرؤية الأسطورية في عالم فساد الأمكنة» ـ مدحت الجيّار، فصول ـ المجلّد الثاني ـ العدد الثاني، سنة 1982 (الرواية وفن القصّ).

لأوّل أو لآخر مرّة[16] إنّما الأمر لا يعدو أن يكون دَوَراناً حول قطب واحد وتكراراً استحضارياً لِمَا كان.

بهذه الكَيفية يُحيلنا التركيب بمختلف مستوياته على المعنى مباشرة فيبدو الحيزان منسجمين نظير حوضين متراشحين يُناغم أحدهما الآخر، الأمر الذي يقتضي منّا التأنـّي لدئ التعبير اللغوي العربي باعتباره ثاني مبنيين مُوَلّدَين للمعنى في الرواية.

تتضافر مستويات التعبير جميعها، من معجم وَتَرَاكيب سياقية نحوية وتشكيل صوري للجزم بأن «فساد الأمكنة» رواية قد أوغَلَت في مجالات البحث في اللغة باللغة نشداناً لأركيولوجيا حضارة برُمَّتِها عبر سبر أغوار معاجمها الحاضرة والمنصرمة والتأرجح بين مستوياتها المحسوسة والمجرّدة.

ومما يدعم هذا المنحى على سبيل الذكر:

- «لِمَ لا تَخوض مباشرة في اللحم المبلور للمأساة...»[17].

- «مَكانٌ من الأرض تُعتبر فيه المرأة علفاً لأسماك الشهوة»[18].

- «... المضمخ برائحَة الجبال المزهوة بعريها تحت الشمس»[19].

---

(16) انظر تزفيتان تودوروف: «إنشائية النثر» ص 141 - Seuil - باريس 1971.

(17) فساد الأمكنة، ص 97.

(18) فساد الأمكنة، ص 14.

(19) فساد الأمكنة، ص 8.

ـ «السبيكة... كأنها درع يحتمي به من الشرور المجهولة»[20].

ـ «كأنَّ صخورها الحادة تضمّ خليطاً من اللحم والدّم والعظام»[21].

ـ «... الفجر ما يزال جنيناً في الأفق»[22].

والمواطِنُ الدالة على ذلك لا تكاد تُحصى، إذ أشاعت الرواية مثل هذه الاستعمالات حدّ «الاكتمال»[23] الأمر الذي يَسَّرَ لها أن تستعير سمات الملحمة الأسطورية التي تمزج بين الأبعاد جميعاً. فمن المرجع إلى النص ومن النصّ إلى المرجع... ومن النصّ والمرجع إلى العوامل الغيبية الخفية الضاربة بجذورها في أعماق الإنسان والتاريخ. ومما سمح بمثل هذا التكثيف الشعري الأسطوري استخدامُ الكاتب وظيفة الراوي التقليدي مثلما أسلفنا[24]. فاستعار صبري موسى ـ عبر التركيب القصصي أولاً وعبر اللغة ثانياً ـ نمط الملحمة والقصّة والسيرة والرحلة والترجمة الذاتية والرواية والأيّام والأخبار... ومزج بين عدّة فنّيات وصاغها في قوالب شاعرية جعلت الجبال والصحراء والدرهيب

(20) فساد الأمكنة، ص 27.

(21) فساد الأمكنة، ص 36.

(22) فساد الأمكنة، ص 137.

(23) Saturation .

(24) ولا نخالنا مبالغين حين نقول إن الاستشهاد في هذا المجال يقتضي استحضار الرواية بأكملها.

والإنسان والذهب والمعادن والآبار والخشب والعناصر تتعانق عبر الفضاء الرمليّ الذي لا نهاية له... في هذه «الأرض التي لا يَحكمها أهلها... وينزح إليها كل راغب فيُنَقِّبُ ويستخرجُ ترخيصاً للحفر، فيُصبح مالكاً لواحدٍ من هذه الجبال التي لا يملكها أحد حتى الآن...»[25].

إنّنا إزاء مشاهد خارقة تُرى فيها المسموعات وتُسمع المحسوسات والملموسات وتتواصل الفضاءات كُلُّهَا عبر الظاهر والباطن فتمتزج الاثارة الجنسية بالجُهود المبذولة في العمل وتتداخل الأزمنة والأمكنة وتُفْعِمُ الفضاءَ مخلوقاتٌ خرافية قادمة من حيث لا يكون قدوم وسائرة بلا غاية نحو النهايات اللامنظورة. ويتناول الباحث «مدحت الجيّار» هذا المنحى فيُلح على ظاهرة التعاضد الوظيفي بين المبنى والمعنى إذ يقول: «هكذا نستطيع أن نقتطع مواقف كاملة وأن نجد في كلّ موقف من مواقف هذه الرواية صوراً وتراكيب ليست زينة لغوية بل وسيلة لإضفاء جوّ الأسطورة ينية لغتها المجازية»[26]. وهكذا تُلفي التحليل قد أفضى بنا من المبنى والمعنى إلى الدلالة.

من الدلالة إلى وظيفة القراءة

ينبغي أن نُقِرَّ إذن، اعتماداً على ما تقدّم، بأنّ الرواية تَحْدُثُ «الآن». فلا شيء يحدث خارج النصّ ولا شيء يحدث داخله.. إنّما

(25) فساد الأمكنة، ص 15.

(26) «فصول»، آنفة الذكر ص 282.

مُرتَكزُ الأمر كُلّهِ في النصّ الذي يُقرأُ الساعة، حين يستحضر القارئُ الأجهزة المُفترَضة داخل نِظامه العلامي الذي يلتهم كل ما عداه.

فهذا كونٌ مُختزَلٌ قد قُدَّ من كلمات غَيّبت المرجع المادي والمجتمع والكاتب والمؤسّسة اللغوية لتصهر الجميع ضمن حيّز الإمكان الدلالي الذي يُدركُ منتهى أبعاده ضمن ما يُمكن أن يُلَقَّبَ بـ «الرؤية الواقعية الأسطورية الجديدة».

فقد تَمكّنَ النصُّ بفضل تضافر الأشكال التي استعارها مُبدعه من خلق مناخات وُسْطَى بين الواقعي والأسطوري اجتذبت إليها جوهر التجربة الإنسانية... سابقها واللاحق، إذ وَلّدَ اللّقاء بين البحر والصّحراء والمدينة والسماء والجبال وأعماق المناجم فضاءً جديداً خارج الحدود والأطوال: هو فضاء الرواية، حيث تُقامُ الطقوس والشعائر البدائية وتُنذر القرابين ويتخطّى الزمانُ الدياناتِ والأجناسِ ليتّخذ طعم أسطورة البدايات: «يقولون إن الله عندما خلق آدم مَثّلَ له الدنيا بُقعة بُقعةً ليَرَاها، فَلَمّا رأى مصر رأى جبل علبة مكسواً بالنّور فناداه بالجبل المرحوم... أيُداخلهم الشكُّ في أن آدمَ القديمَ هذا ليس سوى جدّهم الأكبر كوكالوانكا؟»[27]. ثمّ يَمثل المحدودُ في حضرةِ المُطلق: «في ذلك الصباحِ المُبكّر على أعتاب الجبل... وقف ذلك الحفيد «ايسا» وأخرج من صدره سبيكة الذّهب فأقامها على صخرة»[28]. فالقوم يعتقدون أنّ المغارة تحتضن روح جدّهم الأكبر

---

(27) فساد الأمكنة، ص 28.

(28) فساد الأمكنة، ص 27.

القديم الذي أمضى عمره في كهف عميق يُصلّي للمكان... حتى تحوّل جسمه بفعل الزّمن إلى جلمودٍ بينما انبجست روحه عبر القمم تفجر الينابيع لتُنشئ غابة في الوادي تحتويها[29]. فالأشياء والإنسان والعناصر تتعاضد خلال هذا الفضاء الإلهي اللامتناهي لدعم تجلّي الخارق العجائبي داخل مفاصل الواقع الأعجف القاسي....

حيثُ تُمتهَنُ كرامة البدوي وتُنتهَك حُرمتُه.

بيد أن الأسطورة لا تُمثلُ مجرّد مَوْئِلٍ لُجُوءٍ به يحتمي الإنسان، إنّما تتجاوز ذلك لتطبع مفهوم الكون لديه. فليس من الغريب ضمن هذا المسار أن تحدث أكثر التحوّلات إعجازاً وغرابة... فالدروب تُفعمها كائنات طَيْفية لا تُرى تهيمنُ على الوهاد والبحر والجبل، و«عبد ربه كريشاب» يُضاجع عروس البحر تحت أنظار ملك مصر وحاشيته، وجسم الملك ذاته يُمسخ في نظر الضحية «ايليا» إلى مخلوق يُشبه السمكة. أما «ايسا» فيصبح صنواً «للنّبي إبراهيم يلجُ النار دون أن يمسّه أذىً. عَسَى أن يجزم بتعففه ويُقنع الآخرين بأنّه لم يكن ينوي اختلاس قُرص الذهب المستخرج من المنجم. فقد كان يُدرك حدَساً إنه لم يغتصب حقّ أي كان، لذلك تمكّنَ من تخطّي النار الموقودة: «وَلَعَلَّهُ وَقتها كان ينظر بغريزته الصافية في أغوار الزمن القديم، فيرى النمرود يدفع إبراهيم إلى اللهب فيخرج منه سالماً... أو يرى معجزة بابل القديمة، حينما أُلقَى نبوخذ

(29) فساد الأمكنة، ص 27.

نصر بثلاثة من رعاياه في النار موثّقين فخرجوا منها محلولي الوثاق، لم تمس النار حتى ثيابهم»[30].

ومما يدعم الائتلاف بين الأزمنة والأمكنة الوثنية والصوفية الإسلامية والمسيحية والواقعية جنوحُ آخر فصول الرواية إلى الالحاح على عمق الوظائف التي يُؤديها ضريح أبي الحسن الشاذلي في تلك الربوع: «لَعَلَّ نيكولا قد لَجَأ بَعْدَ فعلته المشؤومة إلى ضريح ذلك المؤمن... يغسل في بئره المعجزة هذه همومه الغامضة الدفينة...»[31].

وكأننا «بصبري موسى» يأبى إلا أن يمزج تَذَاوُبياً بين المادي والخرافي حتى ينأى بالنص عن التناقض الممكن النابع من هذه المفارقة. فلسنا إزاء حضورٍ لأحدِ العَالَميْن في صلب الثاني، بل حيال تركيبة تأليفية تتجاوزهما معاً... «فيتحوّل منطق الحياة ويتحوّل الإنسان إلى إنسان غير عادي، غير منطقي، وتتحوّل الحياة إلى حياة أقرب إلى الفنّ منها إلى قوانين العقل المنضبط»[32]. ذلك أنّ النصّ قد سَعَى إلى استبطانِ كونٍ بدائي ساذج ليُجابه به الحضارة الغربية الآلية المستحوِذة على مصادر الثروات والمالكة لأدوات الانتاج.

فلعبة المرجع والمبنى والمعنى في «فساد الأمكنة» تقوم على

---

(30) فساد الأمكنة، ص 36.

(31) فساد الأمكنة، ص 135.

(32) مدحت الجيار ـ فصول، ص 280.

اختيار شكلي متعدد الدلالات نابع من موقف اجتماعي فكري جمالي هدفه الاستحواذ على القُرّاء المفترَضين. ذلك أنّ الكاتب يعي جيّداً أبعاد وظيفة «التفكيك» عموماً... وبالنسبة إلى الرواية الجديدة بصفة خاصّة، مثلما سنبيّن بعد لأي.

في وظيفة القراءة

عوداً على بدءٍ نُلفِي أنفسنا لدن المستَهل:

«اسمعوا منّي بتأمّل يا أحبّائي، فإنّني مُضَيّفكم اليوم في وليمة ملوكيّة سأطعمكم فيها غذاء جبلياً لم يعهده سكانُ المدن...»[33]. ذاك هتاف «الكاتب ـ الراوي»، فهل استجبنا إلى بغيته الأولى حقّاً فكنّا أحِبّاءَهُ وقَبلنا ضيافَتَه؟

على الرغم من أنّ «القارئ يقبع أبَداً خلف ريشة المبدع»[34]. فإنّ الصّلة بَيْنَنَا مُوغلةٌ في التعقيد ولا يُمكن أن تكون أحاديّة المظهر، إنّما هي المَدُّ والجزرُ الدائمان الخاضعان «لقانون الانحراف» الذي يُصيب الرسائل جميعاً، لا محالة، في مدارها الطبيعي بين باثّها ومتقبّلها.

فوظيفة «القراءة» تُعَدُّ التتويج الفعلي لِمَحَاوِرِ التجاوب بين المرجع والمبنى والمعنى إذ تُثيرُ ركودها المادي المساحي وتُعيدُها سِيرتَهَا الأولى أوَانَ «كانت» مجرّد «تصوّر» سابق «الوجود» النّص [إذا

---

(33) فساد الأمكنة، ص 6.

(34) ميشال بوتور، بحوث في الرواية ـ سلسلةGallimard - Idées، باريس.

ما شئنا أن نستعير العبارة الوجوديّة الشهيرة]. فبعد اعتبار «الماهية» سابقة «للوجود» يُضحي «الوجود» بدوره سابقاً «لماهية» جديدة، هي في الواقع «ماهيات» تتكاثر وتتوالد بكيفيات غير محدودة حسب عدد القراءات الفعلية والمُفترضة التي آلت أو تؤول إليها. وليس الأمر مجرّد تمثل فلسفي لصيرورة النّص الأدبي، إنّما تنبع القضية أساساً من «مفهوم الرواية» لدى صبري موسى ولدى جيل كامل من الكتّاب الساعين إلى التجديد في مصر وفي البلاد العربية عموماً[35]، أو عَلّني أقول في المغرب العربي على وجه أخص[36]. ذلك أنّ «وجود» الرواية بالنسبة إلى هؤلاء يسبق «جوهرها. فهي بناءٌ يَحْدُثُ الآن»، مثلما أسلفنا، بصرف النظر عن مرجعيته الزمانية والمكانية والاجتماعية والنفسية واللغوية والذهنية... وسواها، لأنها لا تَدّعي محاكاة السابق بقدر ما تدّعي التأسيس لِللاّحق.

إننا حيال نصوص تَحْدث فيها الأفعال والأشياء ساعةَ تَسْمِيَتِهَا من قِبل المبدع عبر اللغة. فتتّحد حقيقة المرجع وحقيقة الفنّان في وحدة حسية تجاهد في سبيل التعبير[37]. بل عَلّنا نتجاوز هذا الإقرار للجزم بأنّ «الرواية الجديدة» فضاءٌ إشكالي تحدث فيه الدلالة ساعة ينهض القارئُ بأعباء وظيفته الضرورية لتمام لعبة التبليغ والتي تُيَسِّرُ

---

(35) جمال الغيطاني - صنع الله ابراهيم - يحيى الطاهر عبد الله - يوسف القعيد - الطيب صالح - عبد القادر بن الشيخ - فرج لحوار - مبارك ربيع - الميلودي شغموم - أحمد المديني.

(36) انظر «القراءة والتجربة»، سعيد يقطين ن.- الدار البيضاء، 1985.

(37) انظر «مدرسة الحكمة»: حذاء فان جوخ، د. عبد الغفار مكّاوي، دار الكتاب العربي - القاهرة 1967.

للنصّ إدراك أقصى آفاق وجوده، حيث يُحقق جوهره دون ادّعاءٍ مُحاكاة جوهرٍ سابق.

بِهَذَا التّصوّر النابع من أعمق مقوّمات «فساد الأمكنة» ـ هذه التّعلّة الجميلة الّتي اتخذناها أنموذجاً للنصوص العربية الجديدة ـ يتخطّى القارئُ خانة التّلقّي أوّلاً ثم يتخطّى اعتباراً قديماً جعله المُبدعَ الثاني للنّص... لتتمخّض وظيفته الفعلية: باعتباره المبدع الأوّل للنص. عَبْرَ طَرَافةِ لُعْبَةِ تَبَادُلِ الأدوارِ هذه نُوحي بجوهر التبائن بين الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة حيث يُؤْذَنُ بخلع «الكاتب ـ الإله» صاحبِ العلم اللدنّي ورفع «القارئ ـ الإله» إلى عرش النص. بيد أنّ هذا «الإله ـ النّصي» الجديد لا يَدّعي الوحدانية ومُطلق العِصمة، فهو لا يعدو أن يكون بُرهةً قصيرة في عمر النّص المديد. فمن مُقَومات التّأله لديه أنْ «نُشرك» به ونَعُدّه مُجرّدَ حَلَقة في سلسلة، أو أنموذجاً مُحيلاً على النّمط.

فكأننا بالكاتب ـ وأنموذج «صبري موسى» بَيْنَ أيْدِينَا الساعةَ ـ يعرض على الناهض بوظيفة القراءة مُسَوَّدَة أولية، أو مشروع رواية، ذات بناء متداخل يقومُ على الأرجاء متواضع لا يُحيل على سواه محدود لا يدّعي الشمول والاطلاق متكسر متفجّر لا يكاد يؤمن بجدوى وحدةٍ أو تكاملٍ.

لَدَى مُنعطف الختام

فَلَعَلّهُ يَتَيَسّرُ لنا الساعة بعد أن حاولنا وضع رواية «فساد

الأمكنة» في فلك الرواية الواقعية الجديدة أن نستخلص أهم مُقوّمات هذا الرافد الأدبي الثريّ الذي ما فتئ تاريخياً متحرّكاً في بحثه الدؤوب عن التخطّي. وعساها تُضغطُ فتُختزلُ فيما يَلي:

أ ـ نَفْيُ «الحدث»، رغم قيمته الوظيفية، والالحاح على «الحالة» التي تُمكِّنُ النصّ من أن يصهر «الروائي» و«الشعري» في تركيبة تَتَجاوَزُهما معاً.

ب ـ كَسْرُ «عمودية» السرد الكلاسيكي ـ حسب الأنموذج الغربي ـ المحكومة بمنطق خارجي، وتفجيرُ البناءِ وفقَ اختيارات داخلية نابعة من النّص.

ج ـ تداخل ضروب الخطاب [كالمسرحي، والشعري، والملحمي، والخبري، والسّيري...] توسيعاً لآفاق «الرؤية» ورغبةً في عقد وفاق جديد مع فنّ القصّ العربي القديم.

د ـ رفع لواء العجائبية النّابعة من الإيمان بالتذاوب بين الواقعي والأسطوري.

هـ ـ اعتبار الكتابة عملاً باللغة في اللغة سعياً إلى البحث في أركيولوجيا الحضارة العربية عبر ثراء الاستعارات التّناصيّة الممكنة[38].

وإنّه لَيَحسُن الآن، في هذا المستوى، أن نسوق ملاحظة

---

(38) هذا المنحى جليّ جدّاً خاصّة عند جمال الغيطاني وصبري موسى في مصر، وفرج لحوار وصاحب هذا المقال في تونس.

ختامية نُثري بها الجدل القائم بين الإبداع والنّقد مَدَارُها أنّ «الرواية الجديدة» ـ وهذه أبرز خصائصها ـ تقتضي من النّقد أن يتعامل معها بمنطق جديد يهجر المقَنّنات التي كرّستها الحقبة الابداعية السابقة[39] سعياً إلى إنشاء البديل المُتَخَطي. ولن يتيَسَّرَ ذلك إلا ساعةَ نُحسن الانصات إلى هذا الهاتف الذي يهمس بأنّ كل ضرب جديد من ضروب الإبداع يحمل طيَّ مَتْنِهِ عناصرَ وأدواتٍ قد تسمح برؤى تفكيكيّة جديدة.

فَعَلَّنِي أستفِزّ إذ أجزم بأن الابداع يسبق النّقد! فهل من صدًى؟

(39) مُمَثّلة خاصة في جيل نجيب محفوظ.

(*) نُشر هذا الفصل في مجلة «الحياة الثقافية» بتونس وكان أن أُلقي في الندوة التي نظمتها كلية الآداب بالقيروان حول مسألة «النص، مبناه ومعناه» خلال يومَيْ 15 و16 أفريل 1988

الفصل الثاني

الكتابة والكاتب والمكتوب
في الخطاب السّردي التونسي المعاصر

«النماذج: ـ حدث أبو هريرة قال، لمحمود المسعدي

ـ الإنسان الصفر، لعز الدين المدني

ـ Talismano لعبد الوهّاب المدّب

ـ Phantasia لعبد الوهّاب المدّب

«... فمعرفة النصّ تفترض أنّ لماسة النصّ عدّة أضلاع، وتتجلّى هنا خاصّة في العلاقة مع الجسم الإلهي «كدليل متداخل». إنه المكان الذي تغيّر فيه سلطة المتعة لونها، كما هو الحال بداية تأثير السمّ في الجسم...

إنّ مصير مسألة الدليل برمّته هو الذي يتحدد عند انتقالنا... إلى تداخل دلائلي معترض، إنّه أيضاً مفهوم الكتابة الذي يجب تطبيقه على الجسم من خلال مواجهته بالنص القرآني واللغة العربية».

(عبد الكبير الخطيبي / الاسم العربي الجريح

(تعريب: محمد بنّيس)

لَبِثَ الخطاب الروائي المغربي عامّة، والمدوّنة التونسية عينة دالّة منه، خطاب تخوم وأطراف. فهو الهجين المهمش أبداً، وهو الانزياحي المخالف غير المساير حيثما حلّ! ويكاد يستوي في ذلك شقّاه العربي والفرنسي معاً. إنّه «الآخر» «الجانبي» «الساذج» أو «المفتعل» بالنسبة إلى الرواية العربية في المشرق، وأنّه العجائبي الفولكلوري الأوائلي[1] ذو الألوان الصّارخة بالنسبة إلى الخطاب الروائي الغربي. وتستوي في ذلك الذائقة العربية والذائقة الأوروبية والذائقة المغربية ـ للأسف ـ أيضاً! فقلما يظفر الدارس اليوم بِمُصَنَّفٍ يعكف على هذا «الخطاب السردي» دون «حنوّ تعاطفي» يتخذ سِمْتَ الوصيّ المتغاضي عن الزلّة أو دون «أعراض استنقاصي» يرفض ويهجّن فيكتفي بالاشارة إلى مواطن الخلل!

إنّ الخطاب النقدي العاكف الساعة على الدفق الروائي المغربي يخطئ مجاله والمجال الروائي معاً. فإذا كان «حدّ العلم» لا يدرك إلا بحدّ مادّته فإن «المدونة النقدية» المنكفئة على الرواية لدينا تؤسس على الفراغ أو تكاد[2] فهي تكاد تكون خلواً من الشواهد الجلية على تقصّي «مكامن الأدبية» في هذه النصوص.

هنا مكمن الإشكال المربك فيما ندّعي! ذلك أنّ اعتبار هذه

---

(1) نفضّلها على لفظة «بدائي» كي نظفر بالحقل الدلالي ذاته مع نفي حوافّه التهجينية.

(2) يحسن أن نجزم بأن الدراسات النقدية المتناولة للخطاب السردي اليوم تختلف عن دراسات الأمس، بيد أن النظرة العتيقة ذاتها لم تهجر بعد تمام الهجر.

المدوّنة الروائية برمّتها مجرّد «شاهد على القمع» أو «مرصد لتحوّلات المجتمع» أو «مؤشر دلالة للدرس الاتنولوجي أو الانتروبولوجي».. أو مجرّد «لوح انعكاس» تحليلي نفسي، يلبث أمراً قاصراً على الاحاطة بظاهرة الكتابة الروائية من حيث هي - جوهراً - كتابة روائية.

عليه فإنّ نقل مرتكز الاهتمام من خارج النص الروائي إلى داخله هو الفيصل الأوحد الميسر لرصد أدبيته والنظر في آلياتها باختزال مجاله إلى عناصره الانتولوجية الكامنة ونفي العرض الزائل المحيط به.

تلك عِلَّةُ اصطفائنا لنصوص المسعدي والمدني والمدّب[3] فهي على تباعدها حدّ التباين والتضارب (لغة/ ونهجاً خفياً/ وتصريحاً...)... تلبث جازمة بأن الرواية التونسية[4] قد أَبِقَتْ من أغلال الإلف والعادة ومن قيد النقد الغرضي[5] لتنكفئ على ذاتها فتنطلق من عَنَتِهَا القائم على نشدان تأسيس نصّ يتأمّل ذاته من حيث هو «نص مكتوب» من قبل «نَاصٍّ» كاتبٍ ضمن «مشهدِ كتابةٍ» مُوَلِّدٍ

---

(3) «حدث أبو هريرة قال»: محمود المسعدي، ط. 1 الدار التونسية للنشر سنة 1973.

- «الإنسان الصفر» عزّ الدين المدني، «الفكر» عدد 3 سنة 1968.

- Talismano (الطلسم): عبد الوهاب المدّب - دار سندباد للنشر باريس سنة 1987.

- Phantasia (فنتازيا): عبد الوهاب المدّب سندباد 1986.

(4) من حيث هي عينة من الرواية المغربية عامة.

(5) Thématique .

لهذا النص... دون أي اعتبار لمقننات «الجنس الأدبي» ومستقرات الفصل بين تخييل مجاله اللغة العربية وآخر يبحر عبر مجاهل اللغة الفرنسية.

ورغم عسر التمييز بين كل من الكتابة / والكاتب / والمكتوب، فقد دفعنا إلى الفصل بينها عسى أن نظفر بمكامن آلياتها!

في الكتابة

على الرغم من أنّ العمل على تقديم تحديد دقيق لماهية «الكتابة» يبدو أمراً عسيراً حقاً بسبب طبيعتها المتحوّلة فإنّ عديد السمات تتآلف لدى هذا المؤلف أو ذاك لتشكيل صورة جلية للمسألة.

فهي لدى المسعدي «نشدان لفتح مسلك إلى كيانه الإنساني وقضاء حج إلى موطنه المفقود ووفاء حنين إلى الذات الجوهر الفرد»[6] وهي «إحياء للكائن الإنساني ودربة له على أن يكون»[7] وهي أيضاً استعارة لبيت أبي العتاهية:

«طلب للمستقر بكل أرض ... «دون الظفر بمستقر» [8]

وهي لدى عز الدين المدني «بحث عن النفس من خلال عالم اللغة والاشياء»[9].

---

(6) و (7) حدث أبو هريرة قال ص 9.

(8) نفس المصدر «الفاتحة» ص 15: بيت أبي العتاهية

طلبت المستقر بكل أرض فلم أر لي بأرض مستقر

(9) الإنسان الصفر - الفكر ص 55 العدد 3 سنة 1968.

أما عبد الوهّاب المدب فيجزم بأنّ الكتابة لديه إبحار نحو الممكن وسعي إلى المنفى المرجوّ. فلننظر في هذه المواطن المختلسة من مدوّنته. وقد آثرنا إيرادها في نصّها الأصلي محافظة منّا على خصائصها الابداعية:

(1)

«Par où s'agite l'écriture?...

L'écriture se présente à l'œil en train de se fabriquer progéniture, vomissures, fèces, enfant, fruit... l'écriture vit et meurt simultanément...»[10].

ويضيف:

(2)

«...Non pas dénoncer, mais déchiffrer l'ère des succédanés afin de survivre: à me débarrasser, écrivant, d'une hantise, cauchemar à me poursuivre, à me harceler, à me déranger, à m'habiter, à violenter mon sommeil»...[11]

ويقول:

(3)

«... (L')écriture s'implique multiple, étages et étapes, errance et séjour, départ et retour: Mais à quelque ton, elle demeure symbole autant que signe.

---

(10) «أنّى تضطرب «الكتابة» يا تُرى...؟...
تبدو إزاء العين - في طور التخلّق - نسلاً، قيئاً، رَوْثاً، وَلِيداً... وثمرة..
وإنّ حياتها وَمَوْتها لَمُتسايران!». (الطلسم: ص 45)

(11) «ليس [الأمر] تشهيراً، إنّما هو فكٌّ لطلاسم «عصر البدائل» كي تتيسّر النجاة: فأتخلّص - بفضل الكتابة - من وَسْواس... من كابوس يقتفي خطوي ويُنهكني ويُزعجني وَيسكنني مُغتصباً غفوتي». (الطلسم: ص 155)

... Ecrire c'est refloter l'énergie telle qu'elle s'ouvre à toi...»[12].

ويضيف أيضاً:

(1)

«... Mon écriture: qu'est-elle sinon littérature, approfondissant la part qui triture sédentaire, rituelle violence: dans écrire, il y a cri et rire. Ajoutez le sexe à dire par perfection du cri...[13]!

ويقول في فانتازيا (Phantasia):

(2)

«L'écriture dérive d'une langue à l'autre. Elle traduit ma double généalogie...

... l'écrit par égard à la vérité que perçoivent les sens accélère le voyage de mon esprit entre les langues»[14].

---

(12) «فالكتابةُ أجناسٌ إذاً. درجاتٌ ومقامات، سياحة وحلول، تِيه ونزول بيد إنّها تلبث، من بعض وجوهها، رمزاً وإشارة.

إنّ الكتابة استخلافٌ «للجوهر الخالد» حسب تَجلِّيهِ إزاءك...».

(آثرنا الايحاء، بالمعجم الصُوفي مراعاة للسياق). (الطلسم: ص 215)

(13) «هل الكتابةُ عندي إلا ضربٌ من الأدب المُعَمّق، حَظُّ العَشرِ المُقِيم، العُنفِ الشّعائِرِيّ: ففي «كتب» يكمن «الصراخ» و«الضحك».

ولنضِفْ «الجنس» المخبوء في اكتمال الصّراخ!..». (الطلسم: ص 219)

(14) «إنّ الكتابة تنحرف من لِسَان إلى الآخر، فَتَشِي بازدواج سُلالَتِي.

وإنّ المكتوبَ، إزاء الحقيقة التي تُدركها الحواس، لَيَشْحَذُ رحيلي الذهني بين الألسن».

(فانتازيا Phantasia ص 25)

(Sindbad- Paris 1986).

ويتجرّأ المدني الرافض للمقدّسات كلها في «الإنسان الصفر» هذا النص الذي دفع به إلى مجلة الفكر سنة 1963، فيقول:

«... أنا العاري تركت ديواني في الدار الدنيا تسربلت بالبياض في الدار الآخرة أنت الغموض فأين البيان هو + ي العجمة فأين الايضاح هو + ي الارهاب فأين النّظام نحن الإنسان فأين الربّ أنا الأنا فأين النحن أنت الحرّية بلا جناح هو العقل بلا فلاح نحن اللغة بلا صلاح هم التخلّف بلا صباح هم الحاضر بلا حيرة أنا الكلمة المحظورة أنت الثورة المكبوتة...»[15].

ويضيف:

«... سأبنيك يا وطني بالفكر الفاعل دوماً بالفعل المتأمّل دوماً... بنحوي وبصرفي بالرفع والعلاء والسمو بالجبر ولا بالكسر....»[16].

هذه نصوص توقفنا على أنّ الكتابة فعلُ تحدٍّ للجاهز والمقنّن والمساير لثوابت الفرد والجماعة وأنّها نفي للقداسة وضرب في متاهات الإفك الخلاّق (قداسة اللاهوت والناسوت والمدوّن الأدبي والمقنّن النّحوي والمنتظر البلاغي).

وإنّها من هذا المنحى التحليلي أساساً لتقتضي أن تكتنفها حدود الدرس اللساني والتحليلي النفسي والاجتماعي والاتنولوجي

---

(15) و(16) الانسان الصفر.

والانثروبولوجي سَعْياً إلى تأسيسِ رُؤْيَةٍ متعددةِ الزوايا تتعاضد لدنها الأشعة جميعاً.

نلمس عبر هذه المواطن الدّالة تولّهاً عنيفاً بالكتابة ـ فعلاً حميماً ومشهداً احتفالياً ـ إلى الحدّ الذي يجعلها صنواً للدُّرْبة على الكيان وللرحلة الدؤوب ابتعاداً عن السبل المسطورة وتجاوزاً لمحض المتعة أو الألم أو محض التواصل... لتشدّ هذا إلى ذاك مُحيلةً على فعل أصيل عميق يسكن «الكائن الكاتب»[17].

الكتابة لدى كلّ من المسعدي والمدني والمدّب «رتق لفتق الوجود» في أوسع معاني هذه العبارة وأعمقها دلالة وإيحاء: رتق لفتق الفرد والجماعة وتوق إلى مدّ «لوح نجاة» بين الحاضر والماضي والمغربي والأوروبي والأنا والآخر والذكورة والانوثة والحل والترحال والإنساني والعلوي....

الكتابة في نهاية المطاف، مسايرة لإيقاع الترحال الانيس. الضارب في كهف اللاوعي الجمعي. يقول المدّب ضمن هذا السياق:

«... Les mots sonnent en moi, mon corps grouille de mots; j'ai besoin de révéler ces mots... Ce rapport à la parole, aux mots devient effervescent dès que je suis en déplacement...»[18].

---

(17) كنت قد عرّفت الإنسان، ذات نصّ بأنه «كائن كاتب» (انظر غلاف رواية «مدونة الاعترافات والأسرار»، صلاح الدين بوجاه. سراس للنشر / سنة 1985.

(18) و(19) «الكلمات تَصْهَل داخلي، فجسَدِي تَتَفَقَّع كلماتٍ، وإني لفي حاجة إلى=

ثم يضيف:

«J'avais une attirance irrésistible pour partir, comme s'il me fallait pallier un manque...»(19).

ضمن هذا المسار المتجاوز للرؤية الاحادية والآيل إلى صنف من أصناف «النقد الجمع» (وإنّها لكلمة نزعم نحتها على شاكلة «النص الجمع» (Architexte) نزجّ بهذه النصوص التي تقتضي عكوفاً «ميتا غَرَضياً» «ميتا تحليلياً» يحنو على حركة الذات الكاتبة ضمن حيّز «التداخل العلامي» المحيّر والدال في الآن نفسه!

فما مرجعية هذه الحركة البكر يا ترى؟

لا نمتلك الساعة في هذا الموطن من تحليلنا ـ إلا أن نقدّم فرضية تقوم على الإحالة على النص القرآني أوّلاً ـ باعتباره نصّ تأسيس ـ ثم على النص المُكْتَنَفِ ضمن فضاء ما بين القرآني والصوفي والشعبي... ثم على مختلف أفانين «لعب الجسد» و«اللعب بالجسد» مختزلين الأمر مجدّداً في مفتتح «الإنسان الصفر» حيث يضمّ المعرفة إلى الوجود والمجرّد إلى المجسّد فيقول:

«اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق. اقرأ باسم

= الانفصاح عنها... وإنّ هذه الصلة بالقول وبالكلمات لتُضحي جياشَةً لَحظَةَ أُلبّي داعي الرحيل».

ـ «كانت تسكنني رغبة في الرحيل لا تُقَاوَم، كما لو كان عليَّ أن أتلافى نقصاً...».

(«Abd el waheb Meddeb par lui-même; p.11 in «Cahier d'études» maghrébines n°1- 1989).

ربّك الذي غلق، غلق الإنسان من غلق... علّم الإنسان ما لم يعلم... لفق فلق الإنسان الافلق..»[20].

حول وظيفة الكاتب

أمّا وظيفة الكاتب فتكمن أوّلاً في العمل باللغة في اللغة. طالعنا ذلك فيما سلف من شواهد، وتبدو مدوّنتنا مفعمة به حدّ الاكتمال حتى أنه (على حدّ قول محمود المسعدي) ليس لطالب أن يطلب فيها جديداً من المعاني طريفاً»[21] إنّما الأمر كلّه مختزل ضمن حيّز «التسمية» بمختلف حوافها اللسانية والفلسفية والنفسية. انظر هذا المقطع من الإنسان الصفر: «... كي يضيعوا في متاهات الكلام حتى يضمحلّوا في نواعير القول حتى يمحقوا في رحى اللغة، إنساننَا هذا كلامُنَا وهذي فعالنا، اهدنا الصراط المستقيم صراط الذين آمين...».

بيد أنّ وظيفة الكاتب تتخطّى ماهيتها إلى أخرى تصاحبها وتلابسها وهي تلك الكامنة في «الليغوريا» الرحّالة الأزلي المبحر عبر المداراة والمجرّات جميعاً، بمختلف «أقرابها والابعاد»[22].

يلاحظ عبد الوهاب المدّب في مقاله سالف الذكر Abdel waheb Meddeb par lui-même)... ساعياً إلى الوصل بين النص

---

(20) الإنسان الصفر.

(21) حدث أبو هريرة قال، ص 12، تمهيد.

(22) على حد عبارة أثيرة لدى أستاذنا صالح القرمادي.

وإيقاع الجملة عبر وظيفة الكاتب الجوال:

«La marche en un espace aussi touffu, aussi serré, aussi troué est celle de l'ère défini comme ombre douce, d'une ombre qui n'aura pas perdu sa respiration. C'est le souffle même du promeneur que tente de reproduire la musique de la phrase...»(23).

كما يحيل لدى منتهى Talismano على «السندباد رمز الرحّالة الأزلي... ثم على ابن بطوطة ذاك الذي رأى ما لا عين رأت وسمع ما لا أذن سمعت:

«... faire chronique de ses voyages ajoute confusion entre imaginer et vivre: ca instaure une entrée dans l'écriture pour se réconcilier avec ce qui se trame enfer du corps»(24).

ثم يعقّب مشيراً إلى ابن عربي السائح الربّاني:

«Ecrire, ce n'est ni vomir ni plaisir, ni parturition: c'est mourir à soi-même...»(25).

يسفر غبار الطريق إذن عن الكاتب وقد انبجس من تجاربه

---

(23) «إنّ السياحةَ في فُسحةٍ على مثل هذا الحَظّ من الكثافة والضّيق والتّخرّم لَهِيَ سياحةُ كائنٍ عُرِّفَ بأنّه «طيفٌ لطيفٌ»... طيفٌ لم يَكُنْ قد أضاع قُدرته على الحياة. وإنّها لَنَفَثَةُ السائح ذاتُها هذه التي يَنْشُدُ إيقاعُ الجملة استحضارها». (Ab. Meddeb par lui-même).

(24) «إنَّ تدوينَ المَرْءِ تواريخَ رحلاته يُنَمّي الإبهام القائمَ بين الخيال والحياة، ويُنشئُ انفتاحاً على الكتابة مُيَسِّراً المُصالحة مع ما يُنَسَّغُ جحيماً للجسد».

(25) «ليست الكتابةُ قيئاً ولا لذّةً، ولا مخاضَ وِلادَةٍ، إنّما هي موتُ المرءِ لِنَفْسِهِ». Talimano. p. 215.

جميعاً رحّالة بحرياً برّياً وسائحاً ربّانياً كشافاً... للفتق الأصيل رتّاقاً، شأنه في ذلك شأن أبي هريرة المسعدي الذي قال عنه أبو المدائن، في «حديث الحاجة».

«كان أبو هريرة سرّاق أرواح. وكان من المولعين بالصيد. يخرج فيرمي الرمية فيصيبها فيشرّحها ويلقي بها...»[26].

هذا الحنين إلى الرحيل الأزلي نلفيه ـ مجدّداً ـ مختزلاً في بيت أبي العتاهية (وهو «بيت القصيد» ضمن مدوّنة «حدث أبو هريرة قال»):

طلبت المستقرّ بكل أرض
فلم أر لي بأرض مستقرا

ولك أن تتلاعب «براديقماتياً»... فتعوض عبارة «بكل أرض» بأخرى من قبيل: «بكل نفس» أو «بكل عشق» أو «بكل موت»...

إن الكاتب في مثل هذه النصوص ـ وخلفه أو إزاءه القارئ ـ يلبس مسوح الوسيط. فهو النبي الذي يشدّ السماوي إلى الأرضي وهو «القس» الذي يفضي بالإنسي إلى الجني.. وهو الجسر المنفلت من حدود هذه الضفّة إلى تلك من ضفّتي البحر الأبيض المتوسط (أو بحر «الروم»)... مجاراة للفضاء التخييلي الرومّاني الذي قصد إليه عبد الوهّاب المدب قصداً حين وسم روايته ...Talisman بلاحقتها

---

(26) حدث أبو هريرة قال، ص 89 ـ حديث الحاجة.

الايطالية (..ano) فأضحت: (Talismano)[27].

في نهاية المطاف يلبث الكاتب مؤدياً لدور أصحاب المواضعات اللغوية، إنه المقطّع للتجربة البشرية ـ عبر التجربة الروائية ـ بكيفية خاصّة به (طبعاً إذا ما سلّمنا بأن كل لغة تقطّع التجربة البشرية بكيفية خاصّة بها).

أفق المكتوب

إذا ما كان أفق الكتابة والكاتب على النحو الذي بيّنا فإنّ ماهية المكتوب وحوافّه تلبث ـ بداهة ـ مكتنفة بين تلك الحركة الدؤوب نحو تمثّل «صرخة الحياة» التي يتضمّنها فعل الكتابة (حسب المدّب) وبين وظيفة الكاتب «النّاص» القيّم على الأمر كله.

لذلك فإنّ منظومة «المفضوح الدلالي» و«المكبوت الخطابي» تحيل لا محالة على مجال من التعامل واحد مع هذه الوظائف جميعاً رغم اختلاف اللغة المستعملة في هذا النص أو ذاك، الأمر الذي يسمح لنا بالجزم بأن اللغة التي ينبغي أن نجعلها مرتكز بحثنا ليست بالضرورة «العربية» أو الفرنسية... إنّما هي «لغة المكتوب الروائي» لدى تلك المكامن التي تجيز لنا أن ننعت نصّاً ما بأنّه نصّ أدبي.

---

(27) انظر أيضاً صورة «الألف واللام» المجسدة حسب المتصوفة للتناق بين العاشق والمعشوق (Phantasia p. 25):

«.. L'alef, en position médiane, est un point entre le commencement et le parachèvement».

هذه نصوص نقلت مجال شعريّتها من «جمالية الحدث» إلى «جمالية الكتابة»... متخطّية جمالية اللغة. فأضحت من قبيل تلك «النصوص الجامعة» التي تتعدّد الاجناس الضّافرة لجدائلها وتتكاثر «نصوصها الحافّة» [28] ((Paratexte-(s)) - تصديراً أو تمهيداً أو تقديماً أو استشهاداً أو تضميناً -.

وإنّها لضروب من الكتابة تكافئ بين المجالين التخييليين لكلّ من العربية والفرنسية عائدة بيؤرها إلى ما هو مختزن في متع الفرد والجماعة... وآلامهما النفسية والاجتماعية والوجودية. فتضحى منظومة الكتابة والكاتب والمكتوب افتضاضاً لنعومة الصمت عبر الهتاف الجبريلي، القائم رمزاً كيانياً عربياً إسلامياً مدمياً لأفق اللفظ والمعنى والدلالة والادلال: «اقرأ»!

فنقرّ - مجاراة لنص مقدّس آخر - إنه «في البدء كانت الكلمة»، كلمة تخلق الانسان فاعلاً مُرْبكاً محيّراً لسكون الكون الأصيل.

فالمقدّس اللغوي المعتّق الطاغي على لغة المسعدي قد تناوله المدني في «الإنسان الصفر» فعبث به وعارضه ودافعه فاندغم به... وهو ذاته المطلّ عبر تجاويف كلّ من Talismano وPhantasia متّخذاً اهاب المتصوّفة حيناً ورايات الخرجة[29] الدراويشية حيناً آخر،

---

(28) نقترح هذا المقابل العربي (النّص الحافّ) لمصطلح (G. Genette- Seuil); Paratexte (s).

(29) الخرجة (Procession).

الأمر الذي يسمح للمدّب بأن يتساءل:

«... S'il est possible de jouir d'autres fruits moins insipides que ceux qui poussent sur les arbres du rite et du dogme, suffisants pour la conservation du groupe sociologique, inconsommable pour l'individu en quête d'absolu»[30].

فالرواية التونسية اليوم ـ ضمن مجرى نشدانها للمطلق ـ على اختلاف اللغة التي تكتنفها ـ تعبّر عن ذلك الظّمأ المقيم وتلك الغربة الازلية وذلك النقص الاصيل الكامن في كلّ منّا. وقد تمكنت بالتدرّج من خلق ميتولوجياتها الخاصّة المعبّرة عن أفق انتظارها والمخيّبة ـ ضرورة ـ لأفق الانتظار ذاته.

ونُورد هنا ثبتاً أوّليّاً (مفتوحاً طبعاً) لبعض هذه «الفيتشات» أو «أدوات التولّه» الحافّة بالكتابة والكاتب والمكتوب:

ـ اليد؛ ـ العين؛ ـ الريشة؛ ـ الطلسم؛ ـ الطرس؛ ـ الورقة؛ ـ المخطوط؛ ـ الحمّام؛ ـ البيعة؛ ـ الضريح؛ ـ المقبرة؛ ـ المسجد...

فلا شك أن أدوات التولّه هذه تقتضي النّظر التحليلي النفسي والاجتماعي والاتنولوجي والانثروبولوجي دون أن تقنع بأيّ منها، على حدة...

---

(30) «هل في الإمكان الالتذاذ بِثِمارٍ أُخرى أقلّ تفاهةً من تلك التي تنبجس فوق أشجار الشعائر والعقيدة... تلك الكافية للحفاظ على الجماعة، والتي تُضحي غير ذات جدوى بالنسبة إلى الفرد الباحث عن المطلق!»

[Abd el wahab Meddeb pour lui-même/ cahier d'études maghrébines]

في الممكن الآخر!

نودّ أن نختتم بهذا الايقاع التوحيدي الذي صدّر به المسعدي «حديث القيامة»: «متى كانت الحركة بشوق طبيعي لم تسكن البتّة».

أبو حيّان التوحيدي

(*) أُلقي هذا الفصل في شكل مداخلة شفوية ضِمنَ أعمال الندوة التي نَظّمتها «مجموعة البحث في الآداب المكتوبة بالفرنسية» [Grelilaf] بكلية الآداب بالقيروان. أيام 8-9-10 مارس (آذار) 1990. وذلك ضمن مجال المقارنة بين الرواية العربية والرواية ذات التعبير الفرنسي.

الفصل الثالث

فتنة المرايا في «البحار والأسطرلاب»(*)

«... كُلُّ مُستَلَذٍّ به فهو سببُ كمالٍ يحصل للمُدرِك... ثم لا شك أنّ الكمالات وإدراكاتها متفاوتة... وكمالُ الوهم التّكيف بهيئةِ ما يرجُوه أو يَذكره. وعلى هذا سائرُ القُوى...».

ابن سينا

الإشارات والتنبيهات[1]

نُسلّم منذ المستَهَلّ بأن بنية «البحار والأسطرلاب» بنيةُ تناظُرٍ تستعير من «أنفاق المرايا المتعاقبة» جميع ألاعيب التّوازي والتقاطع والتطابق المُفْضية إلى الإرباك والإلغاز.

(*) البحار والأسطرلاب، محمد عزيزة، تعريب مراد بولعراس. دار سراس للنشر تونس ودار Seuil باريس / سلسلة «عودة النص»، سنة 1985.

(1) الإشارات والتنبيهات، ابن سينا، تحقيق د. سليمان دنيا، الإلهيات، النمط الثامن، الفصل التاسع.

مَتاهةٌ بورجيسية هذه التي يدعونا إليها «شمس نظير»[2]، وليمةُ لون وشكل وحركة! جسدٌ يُعدِّدُ مُتعَهُ إذ يُمطِّطُ خيباتِ انتظاره! متنٌ يَقتَضِي الحاشيةَ لِيُوقِعَ بها في شَرَكِ مراياه، وحواشٍ تترصّده إذ تَتَالى متدافعة متراصّة متدافقة لتحضن مَتْناً هو بعضٌ من صَدَاهَا. فتتمازجُ الأنوار والأطياف كُلُّهَا إذ تتعدد العتبات والحوافّ[3] جميعاً، وتتجاوبُ الهواتف[4] وتكثر الأجناس[5] وتتوالد زوايا النظر[6]. فيلبث المُضطَلِع بوظيفة التَّلَقِّي مصلوباً على خَشَبَةٍ مَا أدرك من سميولوجيا الخطاب السردي[7] ومُوثقاً إلى أوتاد انطباعيته... فتى الآن ذاته!

فإذَا بالغيبة تُضحي شُهوداً، وإذا ببدائل التمايُز الخطّي والتوزيع المساحي تنفِي الرواية من ذاتها و«تُخرج الشعر عن طوره» وتُغوي الحضارات عن جوهرها... فنكون إزاء لُغة ثالثة، قد تكون «لغةً خُنثَى عُلوية»[8] حسب إيحاءات عبد الكبير الخطيبي. وإنّها، على الجُملةِ، للُغَةُ الصوت والصدى حيثُ المرايا تَفتِن المرايا بِنيةً وأسلوباً

---

(2) شمس نظير Chems NADIR «اللقب الأدبي» للباحث التونسي محمد عزيزة.

(3) Paratextes.

(4) Polyphonie.

(5) Genses.

(6) Points de vue.

(7) Sémiologie narrative.

(8) المناضل الطبقي على الطريقة الطّاوية، عبد الكبير الخطيبي، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء 1986. وانظر أيضاً دراسة كريستين بُوسي غلوكسمان ضمن السِّفرِ ذاته.

وشخصياتٍ ومجالاتِ دلالة ورموزاً!

«أنديرا! جسمك العاري مبتدأ الدنيا ونهايتها...

تفجّرت مرايا كبيرة، فانغرست شظايا الزجاج في جسمها كالخناجر.

عُثر عليها ملقاة على الأرض، عارية الجسم»[9].

بعد التماس شرعية للتلاعب[10] نُقِرّ بأنّه يعسر على المُحلل المُقتَنِصِ دَاخلَ شراكِ النّصّ ألا يُسَلمَ بالتّماهي بين غواية أنديرا المتفجّرة المنغرسة في جسد المرآة وَبَيْنَ هذا المتن المتلاعب بذواته في زهوّ وافتتان.

لُعبة «الطيف وشظية الزجاج» هذه تأخذ بمَجامع النّص هذا الذي ليس رواية ولا شعراً ولا مسرحية ولا سيناريو شريط سينمائي!

«الطّيف والشظيّة» حاضران - بل قُل حاضرون... استجابة إلى دواعي الكثافة! - في ثنايا المتن وبدائل التّمايز الخطّي والشواهد والتصادير والعناوين والحواشي جميعاً.

أوَ تَدْرِي ما وقوفنا حيارى مفتونين؟

أوَ تُدْركُ لذلك علّة!؟

ها هنا مجال الليغوريا «السوق» الطنجية المراكشية الأثيرة لَدَى كُلٍّ من جُورج أمادو ورولان بارط[11]. بلى! يَرْقَى «البحّار

---

(9) البحار والأسطرلاب، ص 69.

(10) تعمّدنا تقديم السطر الشعري الأول الوارد ضمن الشاهد السابق على السطور التي تليه.

(11) انظر مقدمة الطبعة البرتغالية الصادرة في البرازيل، بقلم جورج أمادو [اطّلعنا عليها معربة لَدَى مُستَهل «البحار والاسطرلاب»، تعريب مراد بولعراس].

=

والأسطرلاب» إلى المجال القِيمي الحافّ بهذه الاستعارة إذ تتضافر أصواتُ فلقامش وبورجيس والمتنبّي وجورج باتاي وجلال الدين الرومي ونيتشه وكولريدج والمعرّي... فضلاً على كَثافة «الإحالات الداخلية» على رامبو وزرادشت والمتصوّفة ومدنِ نظيرَ سمرقند ذات الأبهة الشّاحذة غُلْمَةَ الخيال والمرسِّخة سُلطةَ الأسطورة.

في مَجالٍ ما بينَ الشهود والغيبة إذن تُشكَّبُ أحابيلُ الحكاية ويُتاحُ لمحمّد عزيزة ولشمس نظير «مَعاً» أن يُضْحِيَا «واحداً من أولئك الرّواة الذين شاهدهم أمَادو»[12] في ساحة «جامع الفنا» في مرّاكش.

هَهُنَا مُنْعَقَدُ الفتنة ومُنسَكبُ ذوبِ فِضّتِهَا الزئبقي حيثُ يتعقّب القَيّمُ على وظيفة التّلقّي أفانينَ المعنى، فيكادُ لا يظفر لدنها بهيّنِ المُدْرَكات! إنّما الأمرُ تخمينٌ و«مقاربة»[13] هي من قبيل «المباعدات» المُفضيّة بـ «رهان» القِراءة إلى خانةِ اللاجدوى حيثُ يُكرَهُ على أن يلبث «رهين» حَدْنَا رِوَائِيّةَ الرواية!

فهل نُرخي عنان فَرَسنا... فيصهل الفرس ويشب وتلمس

= - وانظر لذة النص، رولان بارط. ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، ص: 51، دار توبقال، الدار البيضاء 1988.

(12) نقل أمادو عن شمس نظير قوله: «إنني واحد من أولئك الرواة الذين شاهدتهم في المدينة». انظر مقدمة الطبعة البرتغالية سالفة الذكر.

(13) Approche!.

حوافره النجوم الآفلات[14]... فنسقط خارج الفهم[15]؟!

لَعَلَّ لَذَّةَ «الخلاص» تكاد تتناسب عَكْسيّاً وَأَلَمَ الحصر. فهل نهتف مع ابن مسكويه جازمين بأنّ «اللّذة هي راحة من ألم وإنّ اللذات كُلّها إنّما تحصل للملتذّ بعد آلام تلحقه!؟» وهل نحتفظ بهذا الانطباع لنُيَسّر تعميمه على هذا النّص المُلغِز المُربك الذي يعتمد بِنيَةَ كُلّ من الكناية والاستعارة[16]؟

تبدو «البِنية الكنائية» وقد نَاءَتْ بكلكلها على مُجمل العلاقاتِ التي أبْرَزْنَا آنفاً. فالصّلةُ بين «النّصوص» التي جُدل منها جسم هذا النص صِلةٌ كنائية تعتمد «تليِينَ» الاختلاف عبر «جادةِ» ائتلافٍ ضامرةٍ يَسيرةٍ حيناً ووسيعةٍ طاغية أحياناً، حَتّى لَكَأنّها من قَبِيل بقعِ الضّوءِ المتفشّية طَرْداً وعَكْساً في النماذج التشكيلية المعاصرة. أما شِباكُ العلاقات بين الصورة والصورة وبين الشخصية وذاتها المرجعية وبين الهوية العربية و«نقيضها ـ الشقيق» الغربي وبين مختلف حقول الدلالة وبؤرها... فمن قبيل الاستعارة المُقتضيةِ غايَةَ «التطَابق ـ التنافري» بين مجالين، فهو من قبيل ما يقرّره جاك دريدا إذ يجزم بأنّ «الزهرة تحمل

---

(14) الصفحة الأخيرة (109) من الترجمة العربية للبحّار والاسطرلاب.

(15) يقول Vincent Descombes: «إنّ مَعْنى ما لم تَتَّقِ قطّ إلى فهمه، كالخط الصّيني مثلاً...، لا يأبق منّا! فهو مُمتنع أصلاً! يأبق المعنى مِنّا حيث كان ينبغي أن نُدرك، أو حيث نعتقد أنه كان في امكاننا الإدراك، بمزيدٍ من إحكام البحث!». ص 10 من مصنفه:

Grammaire d'objets en tous genres Ed. de Minuit 83.

(16) انظر مرقونة: «القصّة العربية والحداثة، دراسة في آليات تغيّر الحساسية الأدبية» د. صبري حافظ / أرشيف ندوة «العرب والحداثة» كلية الآداب والعلوم الانسانية بالقيروان.

دائماً قرينها فتى داخلها، سواء على هيئة بذرة أو على هيئة النوعِ نفسه...»[17].

فالنّص، من هذه الوجهة، يقوم على ضربين من الاستعارة، إحداهما هذه التي نحن بصددها وثانيتها تلك الجافّة بعمق تعامله مع مجمل النصوص المتقدّمة والمساوقة... بل والمنتَظرة المُمكنة أيضاً حسب مُتاحات الدُّرجة أو إمكان الإلف والعادة!

فهل أغتَى من ضياع الغايات وتداخل الأنحاء هذا المُفضِي إلى «وحدة الوجود» الأثيرة لدى سلالات «الشموس النظيرين» جميعاً! ها إنّه يهتف مُجدّداً في «عيون المرأة»:

«أنديرا! جسمك العاري عتبة الدنيا ونهايتها. ورقصتك أغنية وقربان. لأجلك تداعب الإلهة سراً سافاستري الڤينا بأصابعها ويقوم علاء الدين خيجي الشاعر العاطفي من رماده فيرافقها على السيتارة. وتمتزج دقّات قلبي بدقات طبل هندي صاخب مجذوب تقرعه أيدي موسيقار أعمى.

....

أنا الموشور السكران، والهاجس الحركي. أنا الحرارة والبرد»[18].

ذاك ذوبُ الفتنة المتّقدة إذ تتجرّد الكائناتُ من جواهرها

---

(17) الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، تعريب كاظم جهاد ص 183. دار توبقال، الدار البيضاء 1988.

(18) البحار والأسطرلاب ص 63.

والأعراض فتقايضُ حقائقها بمجازاتها وصورها بأطيافها. مُنغَمِسُ الفِتَنِ[19] جميعاً هذا ومُنكشَفُ الدلالات كلّها. فشمس النظير الموشور المُترنّح عاتِي الحضور في «البحار والاسطرلاب» وفي «خفوت المَنَارَات»[20] وفي «سِفر الآلاء»[21] حيث تتوالد حوامل المعنى إذ يتأمّلها الشعر بعَيْنَيْ نبيّ ويصيخ إليها بسمع إله. شاعر ونبي وإله من كلمات... تدور ذواتهم جميعاً ضمن حلقة من حلقات تخلّق المعاني المتعانقة عناق الألف واللام الصوفيين!

فكلٌّ من «البحار والاسطرلاب» و«سفر الآلاء» و«خفوت المَنَارَات» مجاميع قد قُدّت من جسوم بعضها البعض إذ اقتاتت من جسمها الأوحد. فلك أن تُقَرّر في اطمئنان أنها جميعاً قد اتخذت شكل «نفق المرايا المتعاقبة» هذا الذي ألمحنا ههنا إلى بعض سماته، ولك أن تقرر أيضاً أنها جميعاً تتبادل العديد من نصوصها.

«فَفِتْنَةُ المرايا»، هذه الألّيغوريا التي طوحت بنا فِي رفقِ طيّ هذه الورقات، ليست وقفاً على نصّ دون آخر من نصوص «شمس نظير»؛ إنّها هي السمة الأعمق حضوراً والأكثر تفشّياً عبر هذه المدوّنة الابداعية[22] المحدودة مساحياً والشاسعة دلالياً... حتّى

---

(19) يُحيل جذر «فتن» فتى اللسان على دلالات تعود إلى معاجم الحرب والعشق والسحر واللاّهوت.

(20) Silence des Semaphores.

(21) Le livre des célébrations.

(22) نُلمح ها هنا إلى أن محمد عزيزة صاحب دراسات حضارية شتّى ومعروفة، فضل على «المدوّنة الابداعية» هذه التي نحن الساعة بصدد معالجة البعض من جوانبها.

لكأنّها من قبيل البذرة التي تختزل حُلم الشجرة(23).

لذلك نزعم أنّ مَكمن الأدبية في هذه النصوص جميعاً هو بلا منازع إقبالها على تبادل مواقع ووظائف بعضها البعض. فلعلّنا إزاء شِعريّة «البدائل المتحرّكة» هذه التي تجعل المقطع النثري والقصيدة، وكل من القصة والديوان، مجال انبجاس كثبان من رمل الصّحارى... مجال تيهها وضياعها... ولعله أيضاً مجال تيه الكاتب وضياعه... بل تيهنا وضياعنا جميعاً!

فهل نهتف لَدَى مُنعطف المنتهى ـ مُجارين محمود المسعدي في «حدث أبو هريرة قال» ـ فنُقرّر أنّ «شمس نظير قد كان «سرّاق أرواح»!

فلقد «أفْطَر» على «روح» محمد عزيزة، ثم نبش أجْدَاثَ المتقدّمين والمتأخّرين جميعاً... ونصوصهم.

وَلَعَلَّهُ لذاكرتنا أيضاً يلبث نَبّاشاً وَلِسَكِينتِنَا نهّاشاً!

فلننصت إليه لَدُن المنتهى يختزل البَدء والختم:

«آلآءَ الشمس المنبعثة!

خَبَتْ عيون المنارات

وعانق الصمت مَيّتَ البِحَار

(23) مثل صيني قديم.

والريح هَوَت،

أما الأشرعة البيضاء فتتداعى.

لدى عتمة الشاطئ ينبجس طيف مَجيّ

يُلَوِّح بأكفانه هَاتِفاً:

«جديدة هي الشمس، بديلها النهار».

حيّ على الاعتدال الربيعي

حيّ عليه![24]

---

(24) Silence des Semaphores. p. 73 M.T.E. Tunis.

(•) فصل أُعِدّ للمساهمة في مُصَنّف جماعي يحمل عنوان [Mélanges] سيُقدم إلى «شمس نظير» لدى بُلوغه الستين.

الفصل الرابع

الرواية العربية

بين «لغة النص» و«لغة القص»

نحو دراسة «أفق التقبل» من خلال

«ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ

«... عندما بدأت الكتابة كانت فكرتي أنّ في فنّ الرواية ما هو صواب وخطأ، مثل النحو تماماً، وأنّ هذا الفنّ أوروبي، وأني إذا كتبت الرواية الصحيحة فقد بلغت الغاية المنشودة. فهنالك كيفيات متعدّدة لكتابة الرواية: منها خروج المؤلّف من الرواية، أو دخوله فيها، أو وجهة النظر، أو ما إلى ذلك. ولأني كنت مبتدئاً فقد كنت ألتزم القواعد. أما الآن فلا أهتمّ بشيء من هذا... إلاّ بالتعبير عن ذاتي، سواء اتفق هذا التعبير أو اختلف أو حتّى تناقض مع القواعد...».

نجيب محفوظ (فصول)، المجلد 2، العدد 2 /1982

بين يدي المسألة

لقد أضحى مقرّراً أنّ الرواية العربية اليوم تجسّد جماعِ

الحداثة من وجوه جمّة، بل لعلّها تبطّن بذورَ عُدُولٍ في الأدبية جديدٍ مُحيل على ما يمكن أن نسمه: «بالحداثة المتخطاة». إنّها الساعة، وبلا منازع، مُؤسِّسةً «النصّ جمع» تتعدّد لدنه الهواتف والأجناس وضروب الخطاب، فيجتذب إلى مجاله أفق القصيدة والمقطع الملحمي والمشهد المسرحي فضلاً عن محض السرد القصي بمختلف سماته وحيثياته[1].

وليس هذا المتاح الراهن بالمعطى البديهي اليسير، نظراً إلى حوّاف استعارة العرب لهذا الفنّ في شكله الأوروبي الكلاسيكي[2]، إنّما هو مدار لم تدركه الرواية العربية إلاّ بعد ردح من الارتياض والبحث والمعالجة، أي بعد افتراعها لعذريّة كلّ من «النصّ العفوي» و«النصّ المفتعل» وتجاوزها للنموذجين الكلاسيكي والنيوكلاسيكي في مرحلة أولى ثم للنّموذجين «الجديد» و«المضاد» في مرحلة ثانية.

وإنّ نجيب محفوظ لينبجس ضمن هذا المسار علامة سبيل لا إمكان لإهمالها أو التغاضي عنها. فقد عاشر من الفنون أعرقها ثم

---

(1) كنت قد أثبتّ يوماً مساجلاً: «... ولقد سلف أن أكّدت الحضارة العربية ـ على اختلاف مشارب بُناتها ـ مقولة التجاوب بين الفنون إلى حدّ التمازج. فتآلفت عوالم كالنثر والشعر والإيقاع والنحت والحفر والنقش... وامّحت الحدود بينها جميعاً... فهذه مدوّنة ألف ليلة وليلة، وهذا قصر الحمراء، وتلك روعة البلاغة القرآنية... فمن العسير أن نفصل فعلياً بين العناصر الآيلة لكل ضرب من ضروب هذه الفنون على حدة...» صلاح الدّين بوجاه / مدونة الاعترافات والأسرار، (المقدمة ص 13)

(2) مسألة تناقش من وجوه عدةً. ولعلّ هذا الفصل سيسعى إلى تناول بعضها.

باشر مستحدثها قبل أن يضحي مولداً لجديدها مبتدعاً للتجريبي منها[3].

إنّه ـ شأن سندباد الحكاية ـ ينبثق من حيث لا يكون انبثاق... ويغيّر إهابه مرّات في البرهة ذاتها. ولك أن تلتمس في ذلك دلائل الثراء والتعدّد، ولك أن تظفر فيه بسمات التلوّن والتقلّب! فذاك شأنك وأمرك؛ إنّما ليس لصاحب الخطاب أن يعلّل خطابه، كما أنّه ليس للنّص أن يكون باطّراد داخل ذاته وخارجها في آن.

أمّا الرواية التي نروم معالجتها الساعة فهي أثر قد كتب سنة 1979، حسب إثبات الكاتب. وتقوم على مساجلة جليّة لألف ليلة وليلة وتندرج ضمن سعي نجيب محفوظ إلى محاورة تراث القصّ الشرقي استكناهاً لمتاحه الباقي ولإمكانه الحاضر... وإحالاته القادمة.

والرواية تفتتح لدى الليلة الأولى بعد الألف، حيث يهتف شهريار بوزيره دندان أن أطفئ القنديل، ويقول:

ـ ليكن الظلام، كي أرصد انبثاق الضّياء.

فيقول دندان:

ـ متّعك الله يا مولاي بأطيب ما في الليل والنهار.

---

(3) مرّ محفوظ إجمالاً بالمراحل التالية: الرواية التاريخية ـ الواقعية ـ الاجتماعية ـ الجديدة ـ التجريبية.

فيردّ بهدوء:

ـ اقتضت مشيئتنا أن تبقى شهرزاد لنا[4].

في علاميّة القصّ

تواتر إلحاح المعالجين لعلاميّة القصّ على تراكب «نظامين لغويين» طيّ كلّ عمل روائي؛ ألا وهما:

أ ـ نظام اللسان المستعمل، عربياً كان أو صينياً أو فرنسياً (ببدائله الأساسية: اللغة/ التعبير)....

ب ـ نظام السرد (بالبدائل ذاتها أيضاً).

وقد أجمع أصحاب النظريات في المجال[5] على ضرورة التواشج العضوي بين جميع أضلاع المثلّث العلامي[6]. فالمشار إليه و«المفهوم الذهني» الذي يحيل عليه، و«اللفظ»... مفاهيم قديمة قدم الأصول اليونانية الفاعلة في لبّ الحضارة المعاصرة.

فقد سلف أن ألحّ المناطقة الرواقيون على المسألة فاستأثرت بكثير من مباحثهم، الأمر الذي جعلها تتردَّد عبر مصنّفات الفلاسفة

---

(4) «ليالي ألف ليلة»، نجيب محفوظ / ص 3 -4 ـ مكتبة مصر ـ دار سحنون، 1989.

(5) «القاموس الموسوعي لعلوم اللسان» (ديكرو / تودورف) يجعل للعلامية ينابيع عديدة: أ ـ الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس؛ ب ـ فردينان دي سوسير؛ ج ـ المفكر الألماني أرنست كاسيرير؛ د ـ جان ميكساروفسكي (حلقة براغ)؛ هـ ـ بارط وغريماس في فرنسا.

(6) الدال / المدلول / الدلالة.

العرب... ثم تحدث أثرها الجليّ في الفكر الكنيسي الأوروبي.

بيد أنّ التفكير اللساني المعاصر قد سعى إلى أن يتجاوز الأبعاد القديمة وإلى أن يخلع على المسألة بعداً علمياً جلياً... ثم تناولها المشتغلون بالنقد الأدبي فطوّعوا شواردها لاقتضاءاتهم الاجرائية.

والعاكف على «لغة القصّ» هذه يلفي نفسه إزاء أجهزة متراكبة متعاضدة محلية، داخلياً، على مستويات جليّة ـ وأخرى خفيّة ـ من حوامل الدلالة في النّص الروائي فتتعدّد وظائف الخطاب، ناسجة شبكتين من الوظائف:

أ ـ الوظيفة البيانية الجمالية الصرف.

ب ـ الوظيفة التبيانية التواصليّة.

وتتوالد الأصوات داخل النص وخارجه مخصبة تعدّد ضروب الخطاب فيه، حتى نكون، على حدّ التعبير البارطي، إزاء «ضوضاء» لا تشكل نسقاً واحداً، ويضحي النّاصّ والنصّ (معاً) بمثابة السوق الشعبية أو «الساحة العامة»[7].

---

(7) كنت ذات مساء، وقد أخذتني غفوة فوق كرسي داخل حانة أحاول، هازلاً، عدّ كلّ اللغات التي تصل إلى سمعي: موسيقى، محادثات، ضوضاء، كراسي وكؤوس... قد يتكلّم فيّ أنا أيضاً (وهذا معروف)، وهذا الكلام الذي يسمّى «داخلياً» يشبه أيما شبه ضجيج الساحة العمومية (رولان بارط ـ لذّة النص). تعريب: فؤاد صفا ـ الحسين سبحان ـ دار توبقال.

وإنّه لينبغي لنا أن نقرّ هنا بأنّ هذا الصنف من أصناف «تدبير النص»[8] وهو قائم على تعدّد الهواتف و«خطاب الكثرة»، يبدو أمراً ملحّ الحِضور في الخطاب الروائي العربي المعاصر[9]، ولعلّه في «ليالي ألف ليلة» أعمق حضوراً للعلل التي أسلفنا.

هذا ما سننشد العكوف على تبيانه تدريجياً لحظة ندقّق النظر في مكامن «الجمل القصصية التراثية» في النصّ المحفوظي.

«ليالي ألف ليلة» بين منظومتين

هذا نصّ يتأبّى على الولوج فيه، أو قل هو «توأم» يستعصي على الفصل! إنّنا إزاء منظومتين تأسر كلٌّ منهما الأخرى إذ تبطّنها مستأثرة بمجاليها: الفعلي والحافّ معاً. هذه «لغة النصّ» تجوس عبر «السرديّ» فتطويه طيّاً وتزعم حيازة متاحه والممكن! وهذه «لغة القصّ» تفيض على اللغوي وترفع راية الحضور المطلق ملغية كلّ ما عداها! فهل من صراط عبوراً؟

يفتتح الأثر بهذا المشهد:

«عقب صلاة الفجر، وسحب الظلام صامدة أمام الضياء

---

(8) نقترح جعلها مقابلاً عربياً للعبارة الفرنسية Economie du texte. ونرفض بإلحاح استعمال «اقتصاد النص».

(9) لدى ما يعرف بجيل الستينات في مصر: الغيطاني ـ الطاهر عبد الله ـ صبري موسى ـ صنع الله ابراهيم ـ يوسف القعيد... ولدى المغاربة، أمثال: محمد برادة ـ عبد الكبير الخطيبي ـ عبد الوهاب المدّب ـ فرج لحوار ـ محمد زفزاف من مباشري العربية أو الفرنسية على حدّ سواء.

المتوثّبة، دعي الوزير دندان إلى مقابلة السلطان شهريار... تلاشت رزانة دندان، خفق قلب الأبوّة بين جوانحه... ومضى في الطريق الصاعدة نحو الجبل... للحكايات نهاية ككلّ شيء، وقد انتهت أمس، فأيّ قدر يرصدك يا ابنتي الحبيبة؟»[10].

ساعة تجمع بين «الفاتحة» وعنوان الأثر «ليالي ألف ليلة...» تكاد تجزم بأنك إزاء ورقات غابرة من متن قديم. فلا شيء ينبئ بعكس ذلك غير اسم الكاتب الذي قد لا يتخطّى أمرَه محض الادّعاء!

فالنص، بإطلاقه هذا، إيهامٌ مُوهِمٌ جازم بالحضور والغياب في آن. إنّه يَنْسِلُ ألق الإمكان فيه من الجملة العربية (تركيباً وجرساً وصوراً) ومن غائب ألف ليلة وليلة... ومن راهن الرواية الجديدة هذه بجميع ما يحيط بها من حيثيات ضرورية تحفّ بولادة الأثر الأدبي. فمن خلال التعاضد بين «التعبير اللغوي» (من حيث هو طرف ضمن بديلي اللغة والتعبير) و«التعبير القصصي» من الوجهة ذاتها أيضاً ينبجس المعنى وتحدث الدلالة.

أمّا «التعبير اللغوي» (وهو المتمثّل بداهة هنا في منظومة العربية) فأمره معلوم مُدْرَك مبدئياً، ولسوف نعود إليه بعد لأي ببعض من المعالجة. وأما «التعبير السردي» فله علينا أن نتأنّى لديه قبل العبور. أفما كان جاهزاً منجزاً مستقرّاً كما أوحى بالتقلقل والحركة؟!

---

(10) ص 3، من الرواية.

هذه رواية تقوم على «جملة سردية» سليلة «معجم» عتيق عريق، هو معجم «القصّ الشرقي». فحيثما أتيتها ألفيت صدى لهذا المبطن الموجود بالقوة. فكأنّه ليس على الكاتب إلاّ أن ينهل من تراتب «المفردات» القصصية [بنية / وشخصيات / وفنّيات وصف وسرد وتحليل] كي يتمكّن من ابتداع جملته القصصية الجديدة بمختلف مقاطعها الشكلية والتركيبية والمعجمية والايقاعية.

ولك أن تعكف على عديد المواطن الدّالة في الشأن، فهي جمّة الحضور عبر فضاء الأثر:

أ ـ في بنية الرواية

الرواية شتات من الحكايات الّمنفصلة المتآلفة فيما بينها عبر شبكة من إحالات التداعي أو الضّمّ... أو الاقتضاء التركيبي المنطقي أحياناً.

وغالباً ما تستعير هذه الحكايات عناوينها من أسماء أبطالها (شهريار/ شهرزاد/ الشيخ/ صنعان الجمّالي/ جمصة البلطي/ الحمّال/ السندباد/ معروف الإسكافي/ علاء الدين أبو الشامات/ قوت القلوب).... إلى غير هؤلاء.

ونادراً ما تتخذ عناوينها من أسماء المكان أو الأشياء ذات الوظيفة (مقهى الأمراء / طاقيّة الإخفاء).

أما صلاتها فيما بينها فنسيج عناكب... تكون أحياناً أوهى من الغياب ذاته... وتشتدّ حيناً حتى تتجلّى وتشحذ، خاصّة ساعة يتعلّق الأمر بالرّكون إلى الحكاية الإطارية، عوداً على بدء.

بيد أنها في حالاتها جميعاً لا ترقى إلى أيّ من مستويات التدرّج المنطقي التّابع من وضوح معالم المكان أو الزمان. فمنطق التركيب يجعل «الجملة السردية» (في أوسع معانيها التي يقتضيها سياقنا هذا، بلا ريب) غير جليّة الملامح. ذلك أنّ العلاقة بين فواعلها ومفاعيلها (أو بين عناصرها الأصلية ومتمّماتها) متردّدة خاضعة لفنيات التقديم والتأخير والإحالة والتضمين والتقطيع والتأليف والموازاة... والإضاءة والتعتيم... وسواها، ثم الإبحار عبر فضاءات الخوارق ومعجزات العفاريت.

ب ـ الشخصيات

(أو الفواعل القصصية)، مستعارة من «المعجم الأصلي» في مجملها أيضاً. بيد أنّ المقام يقتضي منّا أن نميّز بين ضربين من هذه الفواعل حسب الوظيفة والحوافّ:

ـ **الزمرة الأولى**: الشخصيات المحورية، أو الأساسية، عميقة التأثير في الأحداث: هي في غالبيتها مستعارة من ألف ليلة وليلة (شهريار/ شهرزاد/ دنيازاد/ الحمّال/ معروف الإسكافي).

ـــ **الفئة الثانية**: الشخصيات الثانوية، وهي غالباً ذات مستندات شعبية قاهرية راهنة (صنعان الجمّالي/ جمصة البلطي/ حمدان طنيشة/ رسمية/ بيّومي الأرمل/ عجر الحلاّق).

ـ **وتوجد فئة ثالثة أيضاً**: وهي فئة الجنّ والعفاريت (مثل قمقام/ شملول/ سعتوت...) وإنّها لذات شأن وظيفيّ عظيم، ولا

سيما أنها الميسّرة للعبور بين عالمي الغيب والشهادة... النّاسجة للأحلاف جميعاً، خفيّها والمعلن!

ج ـ في فنيات القص

فضلاً عن السرد، نقف على ملمح رئيسي يقوم على قنية «الحوار». فهي الأوْضَحُ والأعمق حضوراً والأجل تأثيراً... حتّى إنك تجزم بأنك حيال «مشاهد مسرحيّة». فمواطن الحوار في الرواية جمّة الحضور حتى لكأنّها تكاد تمثّل الرواية برمّتها. هذه أبرز خصائص «لغة القصّ» أو بالأحرى: هذه خصائص التعبير القصصي في «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ.

فقد تمكّن القاصّ من اعتبار المدوّنة القديمة نواة أولى مختزلة «للغة القص» في شكل وجود بالقوّة، فعمد إليها مُستنطِقاً قوانينها قصد إدراك نظمها الداخلية... قبل النسج على منوالها.

فالقاصّ ينهل من «لغة» يتقن «نماذجها» أو «حوامل معانيها»... ثم ينطلق معدِّداً النماذج ناسجاً على منوال «القوالب» الأصلية[11].

لسنا هنا إزاء مجرّد علاقة تناصيّة[12] تجعل هذا النصّ مساجلاً للآخر مستفيداً منه أو محيلاً عليه. إنّ القضية قضية علاميّة في الأساس.

---

(11) لتعميق المسألة انظر خاصة عرض «عبد الوهاب المسيري» لدراسة فريال جبوري غزول الموسومة بـ «تحليل بنيوي لألف ليلة وليلة» ـ فصول ـ المجلد 11، العدد 2، سنة 1982.

(12) «Relation Intertextuelle» .

أمّا «لغة النصّ» فمن أجلى سماتها أنّها وسطَ بين انسياب العاميّة المصرية ورصانة الفصحى. بيد أنها لا تدرك الأفق الشعبي ذاته الذي أدركته «ألف ليلة وليلة»، وهي من ناحية أخرى مفعمة صوراً ومظاهر رواء:

- سيتأرجح طويلاً بين الحاكم وعبث سنجام (ص 51).
- غاص في دوّامة لا قرار لها (ص 51).
- الطريق مفعم بالحركة والصوّت (ص 51).
- حقير يقتات على الحقارة (ص 51).
- نظر دندان نحو الأفق، فرآه يتورّد بالسرور المقدّس (ص 4).
- تخايلت لأعين الكبراء مخاوف تزحف من مكامنها (ص 86).
- مضى ينزع ملابسها قطعة قطعة في صمت المخدع المليء بالألحان الباطنية (ص 94).

أمّا من حيث المضامين التي تحلينا عليها «لغة النصّ» هذه فتكاد لا تخرج عن رصد التحوّلات الاجتماعية بإحدى المدن العربية الرّاهنة عبر بدائل القديم والحديث والمدوّن والشفوي، والخاصّ والشعبي.

وإنّها لمسائل يتعاضد في الإيحاء بها شقّا النصّ معاً، تعبيره اللغوي / وتعبيره القصصي.

لا مراء في ذلك، بيد أنّ حلقة الوصل بين الجهازين تلبث مستعصية على التبيان. فأين مكمن الوصل يا ترى!

لذّة نصّ... أم لذّة قصّ: نحو الإلماع إلى أفق التقبّل

لقد أضحى مقرّراً الساعة أنّ وظيفة التقبّل - على اختلاف المفاهيم الحافّة بهذا المصطلح - هي مناط الأمر كله! فلا وجود «للكائن النصيّ» بشقّيه اللغوي الصرف والقصصي السردي إلاّ بتحقّق التقبّل، حتى إن بعض الدارسين كان قد جزم، ذات نصّ، فقال إنّ مفهوم التقبّل لديه «يصادر على أنّ الأثر الأدبي[13] لا يوجد ولا يحقّق الدّوام إلاّ ببعض من التواطؤ الفعّال الصادر عن متقبّليه المتتالين»[14]. فالتاريخ الأدبي إذن ليس ثبتاً وصفيّاً للآداب المنجزة وإنّما هو رصد لأدب هو بصدد التحقّق.

فلا جدال إذن في أنّ كلاً من شهريار وشهرزاد كان قد مثّل أفق تقبّل بالنسبة إلى الآخر، كما نؤدّي نحن الساعة وظيفة تقبّل هذا النصّ المحفوظي القديم الحديث، الضارب في مطلق البدء والمحيل على إمكان لم يتجسّد بعد، هذا النصّ الموقن بأن «تكرار الحكايات هو آية صدقها». يقول شهريار:

- صادفت في تجوالي حكاية كأنها إحدى حكاياتك يا شهرزاد.

فتقول:

- تكرار الحكايات آية صدقها يا مولاي.

- أجل، أجل... أسرار الوجود شائقة وألذّ من الخمر.

---

(13) والعمل الفني عموماً.

Pour une esthetique de la réception, (H.R) Jauss, Gallimard 78. (14)]

ـ متّعك الله بالوجود وأسراره يا مولاي[15].

بهذه الكيفية تكون وظيفة التقبّل مضطلعة بأمرين جليلين ضروريين لحياة النصوص جميعاً:

أ ـ أمر رتق الفتق الأصيل المفترض بين لغة النص ولغة القصّ.

ب ـ تأكيد صدق الحكايات بتكرارها والاستماع إلى تكرارها محاكاة لأسرار الوجود ولذائذه الشائقة الأصيلة.

يقول بارط لدى مفتتح «لذّة النصّ» محيلاً على المسألتين في وقت واحد:

«فمن ذا الذي يطيق ارتكاب التناقض دون خجل؟ إنه قارئ النصّ لحظة يلتذّ بالقراءة. ففي هذه اللحظة تنقلب الأسطورة التوراتية القديمة، فلا يعود تعدّد الألسن عقاباً، وتلج الذّات المتعة من باب تساكن لغات تعمل جنباً لجنب: نص اللذّة هو بابل السعيدة»[16].

نقرّ بهذا الأفق الأول، ولكننا نتوق إلى تخطّيه نحو الجزم بأن محض المتعة لا يتأتّى من النّصّ وإنّما هو ملابس لمحض القصّ، لَدُنَ ذلك التوق الممكن إلى إنشاء فضاء تتحقّق عنده الحركة الدائبة نحو الموجود بالقوّة... كل موجود بالقوّة.

يقول شهريار في الموطن السابق ذاته:

---

(15) ليالي ألف ليلة، ص 117.

(16) بارط ـ لذّة النصّ ـ (ذكر أعلاه).

«الحق أنني في حركة دائبة لا تتوقّف، ولا يهدأ القلب، يتنازعني بياض النهار وظلام الليل...»[17].

إنّ الكتاب إذ يعمد إلى المعجمين السالفي الذكر كي يعالج محور الاستبدال مسلّطاً عليه مبدأ الاختبار يحقّق العبور من الجماعي المقنّن إلى الفردي الناشز الآبق. وإنّ في النشاز لمطلق المتعة والالتذاذ.

شهرزاد وشهريار يتلاذّان، فيحاكي الكاتب المعاصر تلاذّهما ذاك محدثاً طوق التذاذ ممكن آخر... وسرعان ما يقع المضطلع بوظيفة التقبّل، فلا إباق. ذاك تمام تجسّد الغاية والانفتاح على مراد القصّ، إذ القصّ يقوم على توق إلى التواطؤ لدى جميع الكائنات أصيل. ساعتها ينطق الوجد وتدرك المدارات تمام اكتمالها.

ولعلّ نجيب محفوظ قد أدرك جوهر المسألة حين حوّل المعجم المستعار من ظاهر مادّيته والحسّ إلى باطن وجده والتصوّف. فصرخ شهريار بعد أن أدرك محض المتع في الجنان. ثم أهبط إلى الأرض: جميع الكائنات تبكي من ألم الفراق![18].

مصادرة أخيرة

إذا ما سلّمنا بأن لذّة القص التي تبطّنها آليات التّقبّل تفوق لذّة

---

(17) ليالي ألف ليلة، ص 117.

(18) المصدر نفسه، ص 270.

النص رغم ملابستها لها... دُفعنا ـ عوداً على بدء ـ إلى الإلحاح على أنّ «الخطاب المتعدّد» يمثّل الساعةَ طوق النّجاة الذي يتشبّث به النصّ الروائي المعاصر مقتضياً الاستئثار بأوسع تخوم أدبيته، متاحها والمرجوّ.

(*) نُشر هذا الفصل في العدد/ 10 -12، من مجلة الآداب اللبنانية: (أكتوبر نوفمبر (تشرين اول . تشرين ثاني) سنة 1991).



الفصل الخامس

في حدود «الجنس الأدبي»

عبر نماذج من النصوص المغربية المكتوبة بالفرنسية

«يكمن قدرُ الأدب في الإباق من ربقة الحدود المتصلة بالجوهر، ومن كل جزم يجعله يتحجرُ أو يتحقق أيضاً!

إنَّ الأدب لا يمكن أن يُعتبر قد «وُجد» بعدُ... فهو دوماً من قبيل ما نبحث عنه أو ما نجدّدُ ابتداعه!».

Maurice Blanchot
Le Livre à venir- p 227.

تفضي معاشرة النصوص المغربية ذات التعبير الفرنسي إلى يقين صريح جازم بأنّ مسألة «الجنس الأدبي» قد لبثت خُلواً ـ أو تكادُ ـ ممّا يقتضيه النظر النقدي من وجوه الضّبط والرّصد والتقنين، شأنها في ذلك شأن الكثير من جوانب هذا الدّفق السّردي الثري الذي غالباً ما يخطئه الخطاب النقدي العاكف عليه! هذا الذي يخطئ مجاله والمجال الرّوائي معاً إذ ينشد دراسة التحوّلات الاجتماعيّة وينقّب عن مؤشّرات الدلالات الاتنولوجية أو

الانتروبولوجيّة. فيلبث قاصراً على الإحاطة بظاهرة الكتابة الرّوائيّة من حيث هي كتابة روائيّة أساساً. فإذا كان «حدّ» العلم أو الفنّ لا يُدرك إلاّ بحدّ مادّته، فإنّ «المدوّنة النقديّة» المنكفئة على الرّواية لدينا تؤسّس على الفراغ أو تكاد، إن تبدو في أظهر نماذجها خلواً من الشواهد الجليّة على الحرص في تقصّي «مكامن الأدبيّة» فيما تتناول من نصوص، ومن أوكد مكامن الأدبيّة هذه حسن الظفر بـ «الجنس الأدبي» الذي إليه ينتمي الأنموذج المدروس... أو الجزم بعسر البتّ في المسألة والركون إلى متكأ «الآجنس»[1] أو «تداخل الأجناس»! ضمن سبيل وُسطي يرتدّ فيها كلّ من النّصّ و«الجنس الأدبي» أحدهما نحو الآخر!

أفلا يتيسّر أن نصادر على أنّ نَقْلَ مرتكز الاهتمام من خارج النّصّ الرّوائي إلى داخله هو الفيصل الأوحد المفضي إلى رصد أدبيّته والنّظر في مقوّماتها باختزال مجاله إلى عناصره الأنتولوجيّة الكامنة ونفي العرض الزّائل الحافّ به!؟

---

(1) انظر خاصّة مستهلّ مقال: [من النصّ إلى الجنس الأدبي] لـ «جان ماري شافيير» (Jean-Marie Chaeffer) الوارد ضمن «نظريّة الأجناس» «Théorie des genres». تأليف جماعي صدر عن دار لوسوي سنة 86، حيث تثار مسألة الصّلة بين «النصّ عامّة» و«الجنس الأدبي» ثمّ «نصّ بعينه» و«الجنس الأدبي» للإيحاء بأنّ جوهر كلّ منهما يتولد ضمن جدل صلته بالآخر. يقول ضمن هذه الوجهة ص (203):

«Je pense qu'un des critères essentiels à retenir est celui de la coprésence de ressemblances à des niveaux textuels différents, par exemple à la fois model, formel, et thématique...

هذا مبحث جليل من سبيلنا اليوم أن ندعو إلى تدبّر غوامضه بتبنّي ثنائيّة النّصّ والجنس التي تتأتّى لديها مقالة شافيير، وبإضافة عنصر ثالث أساسي فيما نزعم - ومن الزعم جم التأكيد - ألا وهو عنصر «التقبّل النقدي»، إذ يحسن التّذكير بـ «الاختلاف الجوهري» الكامن بين تقبّل الكلام الأدبي[2] فـ «النص» فيما يؤكّد تودوروف يجعل من كلّ أنموذج فرد استفهاماً أصيلاً عن جوهر الأدب[3]. ولعله لا يعدو في ذلك أن يكون ناقلاً لما يبشّر به «موريس بلانشو Maurice Blanchot» منذ الخمسينات ساعة استفهم عن «مآل الأدب»[4] إذ ألحّ على أنّ النّصّ (أيّ نصّ) يعدّ «خنقاً للجنس» إذ يبدو من قبيل الإيغال به عبر خصائصه النوعيّة والإغراق فيها وفي مقتضياتها حدّ الانقلاب بها إلى الضدّ حيث ينْفي النّصّ جنسية الجنس - إن صحّ الاشتقاق - وقد ألحّ «فيليب لوجون Philippe Lejeune» الباحث في «السيرة الذاتيّة» طيّ مصنّفه: «Je est un autre»[5] ضمن الوجهة ذاتها، على أنّ سير «من لا يكتبون»[6]

(2) تدبر تحليل وولف ديتر ستانبال Wolf Dieter Stempel ص 165 من مقالته الموسومة بـ: «السمات النوعيّة للتقبل» المرجع السابق.

(3) La notion de littérature, Tzvétan Todorov, L'origine des genres. Seuil 87.

(4) Où va la littérature p. 273 de «le livre à venir».

(5) [سلسلة الإنشائيّة] منشورات لوسوي 1980.

(6) أولئك الذين تُسجلُ اعترافاتهم على أشرطة ثمّ تتولّى دور النشر إعادة صياغتها كتابيّاً.

«Ceux qui n'écrivent pas» من نكرات عامّة الفرنسيين تعدّ خنقاً للنوع إذ تدرك به شأوَه!

فيلبث إذن ثالوث النّصّ / والجنس / والتقبّل النّقدي محتكمنا في بحثنا هذا الذي لا ينشد غير إنشاء جدل، جدل مغربيّ، حول مسألة تتشعّب إلى روافد ثلاثة:

أ - قضية الجنس الأدبي والتقبّل النقدي.

ب - حضور الجنس في نماذج روائيّة

ج - الجنس بين الأصول الغربية والأصول العربية.

وقد آثرنا ههنا الاستناد إلى شَطر من أبرز معالجي القضية الغربيين المعاصرين عسى أن نضعها ضمن مسارها الأصلي! فهل نستردّ بعد لأي بالشمال ما قدّمنا باليمين داعين إلى تدبّر ما قد يكون به الجنس الرّوائي جنساً مغربيّاً وبأدوات عربيّة مغربيّة!؟

لقد أضحى مُقرّراً اليوم لدى المشتغلين بالآداب المغربيّة المكتوبة بالفرنسيّة أنّ مدونتي «جان ديجو Jean Dejeux والباحثة جاكلين أرنو Jacqueline Arnaud تعتبران من أدقّ وأشمل المنظومات النّقديّة التي حظي بها «الكلم الرّوائي»[7] في بلاد المغرب. بيد أنّك تجوب المُصنف الأوّل Littérature Maghrébine de langue française [8] دون الظفر بموطن يعالج مسألة «الجنس الأدبي» بكيفيّة معلنة تعي ذاتها وعلَلها المعرفيّة.

---

(7) Discours romanesque، مجاراة للدكتور حمّادي صمود.

(8) منشورات نعمان Noaman الكيباك - الطبعة الثالثة 1980.

ولعلّك تنظر في الثاني أيضاً La littérature Maghrébine de langue française [9] فتقف على عديد الإلحاحات السريعة حيناً والمعانية حيناً [خاصة الجزء الثاني المخصّص لكاتب ياسين] إلى «الجنس المنجّم» الذي تفضي إليه نجمة Nedjma باعتبارها تنويعاً من تنويعات «المضلّع المنجّم» Le Polygone étoilé، لكنّ القضيّة لدى كلّ من الباحثَيْن تلبث من قبيل الرّصد الموسوعي المستند إلى منهج تأريخي Chronologique يخترق النّصّ الأدبي دون إيلائه ما هو به جدير من سجال يساهم في إعادة تخلّقه[10].

أما أطروحة عبد الكبير الخطيبي الموسومة ترجمتها العربية بـ «في الكتابة والتجربة»[11] فقد بدت ـ على جلالة قدرها ـ / خاصّة زمن ظهورها / مقتضبة تثير المسائل عبر ومضات تعميميّة. فهي تتناولُ «نجمة» لكاتب ياسين ـ مثلاً ـ بهذه الكيفية: **«إن هذا الخلط بين الأجناس الأدبية هو عنده [أي كاتب ياسين] فنّ إرهابيّ يحطّم البناء الخاصّ بالرّواية ويخلق لغة تتفجّرُ من كلّ جانب....»[12].**

---

(9) منشورات بيبليسود Publisud 86.

(10) انظر موقف مارك غونطار Marc Gontard: (Littérature Magh. de langue Fran. de Jean de Jeux, compte in rendu) In revue de l'occident Musulman et de la méditérannée. N° 22, 2ème semestre 76.

وانظر خاصّة: «الأدب المغربي المكتوب بالفرنسيّة» لعبد الرّحمان تنكول نشر دار Afrique Orient الدار البيضاء 85.

(11) تعريب محمّد برادة. نشر دار العودة.

(12) ص 101، المرجع السابق.

أمّا نماذج «التقبّل الحديث» المستندة إلى علم السّرد[13] أو نظريّة التقبّل[14] والعلاميّة... وغيرها فقد سعت قُدُماً إلى هجر التّاريخيّة الساذجة القائمة على المحاكاة والتأويل الغرضي الصرف المبطن للهوى والإيديولوجيا... عسى أن توقفنا على الجوانب التركيبية والأنطولوجية التي تكون بها الرّواية رواية. لكنّنا قد نؤاخذها لبعض من اختلال بين ما تدعو إليه مقدّماتها النّظرية في شقّ وما يلابس نسيجها التّحليلي في الآخر!

فانظر ـ ذكراً لا حصراً في:

- التقبل النقدي لأحمد السّفريوي ـ للحسن الموزوني[15].
- والأدب المغربي المكتوب بالفرنسية ـ لعبد الرّحمان تنكول[16].
- وعلم السرد ـ لعبد الله مدار حري علوي[17].

فلسوف يُعثرك البحث في الغالب على جملة من النّوايا الحسنة قد لا تفضي الأقسام الإجرائيّة إليها! ناهيك أنّ قضيّة الجنس الأدبي هذه التي نحن بصددها تطفو وتخبو طيّ غيرها من المسائل.

فإذا ما تخطّينا النماذج المعروضة ههنا تيسّر أن نؤكّد أنه

---

(13) Narratologie.

(14) La Théorie de communication.

(15) Réception critique d'Ahmed Sefrioui, Afr. orient 84 casablanca.

(16) سبق ذكره / Littérature Marocaine d'Ecriture Française

(17) OkAD / RABAT/ 1989 / Narratologie.

بناصية الملتقيات والنّدوات العلميّة تناط اليوم جُل المسائل الدقيقة والمتّسمة بحداثة التّناول، رغم طابع الاقتضاب الذي قد لا يخرج بالمسائل من مجال الطّرح الذي يلبث مفتقراً إلى الكثير من الدّعم والتدليل! وممّا يمكن وضعه على هذا المدار:

- مقاربات علميّة للنصّ المغربي[18].

- ملتقى جاكلين آرنو[19].

- كتابات مغربية[20].

فقد حظيت قضيّتنا طيّ هذه الأعمال بعناية تحمد رغم سرعة المباشرة التي تُخصص بداهة مثل هذه المعالجات.

أوقفتنا مساءَلة منظومة التّقبّل بزمرها جميعاً، هذه التي ألححنا على التمايز بينها، على أنّ قضيّة «الجنس الأدبي» تبدو في الغالب من قبيل المسلّمات الأولى. فلعلّ عديد النقّاد يسارعون إلى الاكتفاء بالإدّعاءات التي يعمدُ المؤلّفون إلى تقديمها منذ صفحة العنوان، إذ يثبتون: قصة/ رواية/ سيرة ذاتيّة/ نصّ/ مسرحية...

فهل من فيصلٍ يعتدّ به في المجال!

---

(18) Approches scientifiques du texte Maghrebin / جماعي - توبقال 87.

(19) Littérature Maghrébine Colloque Jacqueline Arnaud. جماعي / الأرماطون 1990.

(20) Ecritures Maghrébines، أفريك أوريون 1991.

من المظانّ المغرية بالتّناول طائفة من الرّوايات اصطفيناها للتمايز المبدئي الذي تعلنه فواتحها. فـ «ليلة القدر» تهتف منذ الفقرات الأولى [الديباجة]: **«قضيت وقتاً طويلاً للوصول إليكم أيّها الأخيار! لا تزال السّاحة دائريّة، كما الحمق. ولا شيء تغيّر لا السّماء ولا النّاس»**[21]. فتوقفنا على ذات ساردة تتولّى رواية الأخبار مستعيرة وظيفة الرّاوي التّقليدي في إحدى ساحات المغرب الأقصى. أفنحن إزاء رواية كلاسيكيّة أم قصّة أم خبر، أمْ مجموعة أخبار شعبيّة أم حكاية إطاريّة تتفرّع، شأن ألف ليلة وليلة، إلى حكايات داخليّة عبر علب تكاد لا تنتهي؟! ها إنّ الرّواية تسارع إلى الإلغاز والإرباك منذ الفصل الأوّل ـ هذا الذي يرد مباشرة بعد [الديباجة]: **«اختفى الرّاوي من جديد بعد اعترافه، لا أحد حاول استبقاءه أو مناقشته. كان قد نهض جامعاً مخطوطه الأصفر المغسول بالقمر...»**[22]. إذا ما تخطّينا اللمحة الأسلوبية التي تقتضي أن نصف عديد المواطن بـ «الشعريّة» فإنّنا نضحي إزاء راو آخر... يفضي بدوره بأمر السّرد إلى عديد الهواتف الأخرى.

ولكَ أن تقرّر في اطمئنان هذا الانطباع ذاته إزاء الفواعل القيّمة على الأحداث فهي تتكاثر وتتداخل متجاذبة أمر الأحداث والصّفات والحالات بكيفية توحي بالليغوريا كرة الثلج التي تتضخم

---

(21) الطّاهر بن جلّون . ترجمة محمد الشرقي ـ مراجعة محمّد بنيس ـ توبقال 87 العنوان الأصلي [La nuit sacrée], Seuil 87, ص 5.

(22) ص 7 ـ نفس المرجع.

ساعة تتدحرج، فكل من «أحمد ـ زهرة» و«القنصل» و«أخته» ذوات جَوّابة أنحاء عشاقة أقنعة تتبادلها في النّصّ مرّات.

أما **فانتازيا**[23] فقوامها مزيجٌ من الوصف والسّرد والتّحليل القائم على الجدل والبرهنة، وشخصيّاتها زمرٌ تكاد لا تُحصي بعضها داخلي نصّي صرف وبعضها تاريخيّ مرجعي، وواجهتها الأسلوبية التيبوغرافيّة تتضمّنُ أشعاراً عربيّة وحروفاً عبريّة وصينية وطلاسم صوفية، فنكون إزاء مدوّنة تتأمّل نصيّتها وروائيتها وأدبيّتها! أفنتساءلُ عن حظّ هذا العمل من سمات **السّيرة الذاتيّة** خاصة أنّ التّداعيات المخترقة ذهن الراوي هذا الغائص في باريس التناقضات[24] هي التي تشد لُحمة النصّ إلى سَداه... أمّا الأحداث فضامرة محدودة غائبة أو تكاد! أهو النص الحضاري أم النفسي التّحليليّ الذي ينشد استبطان الذات؟

فإذا ما أفضى بنا النّظر إلى الذاكرة الموشومة[25] ألفيناها تصرّحُ بجنس «السيرة الذاتية» دون أن تسايره مسايرة أرثذوكسيّة. فالفصول لا تعتمد البنية الحديثة، إنّما تقوم على ضرب من العلاقات المنطقيّة. بين ثنائيّات تقتضي النّظر والمقارنة والتحليل والاستنتاج

---

(23) عبد الوهاب المدّب Phantasia ـ دار سندباد Sindbad 86.

(24) لعلّ **فانتازيا** تناسب طاليسمانُو Talismano تناسباً عكسياً، إذ تشهد هذه الأخيرة غوص الرّاوي في تونس وإحالته على باريس وسواها عبر التداعيات.

(25) عبد الكبير الخطيبي La Mémoire Tatouée؛ الطبعة العربية ترجمة بطرس حلاق / المؤسسة العربيّة للطباعة والنشر 1984.

[مدينتان متوازيتان / هكذا تدور الثقافة/ الجسد والكلمات/ شرود موسيقى وفق الغيريّة / تقاطيع عن الغيريّة... إلخ] فإذا ما أضفنا إلى البنية كلاً من التقديم ص 7 والملحق ص 137 و«شطر تجاه شطر» ص 127 تيسّر أن ننتبه إلى ترافد السرد والمشاهد الحواريّة والمقاطع التّحليليّة ذات المقدّمات الصّغرى والكبرى والنتائج والمتوسّلة بالبرهنة العقليّة. فلننصت إلى الخطيبي يهتف في ص 8: **«كيف حدّدت مجال هذه السيرة؟ لقد طلقت النّادرة والخبر وسلطت نظري على المواضيع الفلسفيّة المحبّبة لديّ: الهوية/ الغيرية/ الجرح القدري»** ثمّ في الملحق: **«ازدواجيّة لغويّة خالصة ـ للأسف ـ مستحيلة. قد تكون، بل هي القطب الآخر لهوس أرعن، تراكُبُ طرس، طرس مُزدوج ومستمر ـ قريب من الموسيقى. فيحسن بالنّاقد، لذلك، أن يغيّر منظوره، وأن ينظر إلى النصّ المزدوج اللغة المثالي من رؤية الموسيقى»**[26] هو الكلام على الكلام إذن هذا الذي يحيلنا مجدّداً على رواية تتأمّلُ ذاتها مبطنة مشروع قراءتها، بل مشروع قراءات سواها من أعمال الخطيبي سواء كانت شعريّة مثل: «يوميّات مناضل طبقي على الطّريقة التّاويّة» أو «الاسم العربي الجريح»[27] أو «سفر الدّم»... إلخ.

أمّا نجمة[28] هذه التي تعدّ اليوم من الأعمال الكلاسيكيّة

(26) ص 137 ـ المرجع السابق.

(27) La Blesure du nom propre.

(28) Nejma ـ كاتب ياسين ـ منشورات لوسوي.

الجليلة[29] عالميّاً فنكتفي، للجزم بغرابة بنيتها، بالإشارة إلى أنّ النّاشر قد آثر افتتاحها بتمهيد يختزلُ أحداثها وينبّه إلى عسر قراءتها ملمحاً إلى تهافت القائلين بمماثلتها لأعمال فولكنر[30] ومشيراً إلى الأصول العربيّة لبنيتها الدّائريّة. ولنذكر أنّ الدّارسين قد أطنبوا في نعت سَداهَا بنسيج العنكبوت وبالمتاهة الفرعونيّة! أفنحنُ إذن حيال رواية غربيّة ذات بنية خاصّة أم إزاء ملحمة يتجاورُ لدُنها الكُتبي والشعبي ليستقطبا سمات القصيدة أو النّشيد الموَجّه ضمناً إلى الكبلوط الأكبر. أوَ ليست نَجمة شظيّة من موشور «المضلّع ذي النّجوم» Le Polygone étoilé ذاك الذي يختزلُ أعمال كاتب برُمتها[31].

هذه جميعاً روايات التقطناها عبر مغامرة الكتابة المغربيّة ذات التّعبير الفرنسي قصد الإيحاء بأنّها تمثّلُ عيّنات من ذلك «الجنس الجمع» الذي يفجّرُ الشكل الرّوائي الغربي الكلاسيكي دون أن يتيسّر الزجّ به مباشرة ضمن ما تواضع النُقّادُ على تلقيبه بـ «الرواية الجديدة»[32] ههنا مزيجٌ من القصّة والقصيدة والخبر والرّواية والمشهد المسرحي والملحمة... بل والسّنفونيّة على حدّ تعبير الخطيبي.

---

(29) Un classique du genre.

(30) Faulkner.

(31) أنظر أيضاً .L'œuvre en fragment

(32) Le Nouveau Roman.

وليس هذا بوقف على النماذج التي عرضنا. فلنا هَهُنا أن نكشف عن تدرّج خطاطة مداخلتنا مجاهرين بأنّ هذه السمات التي يمكنُ أن تُختزَل ضمن نَحت «الجنس الجمع» تُخصّصُ الغالبيّة العظمى من نماذج الرّواية المغربيّة اليوم. فألبار ممّي [Albert Memmi] يزاوجُ بين الخرافات ويلابس الخيال بالواقع فيجعلنا طي نص مثل «العقرب»[33] حيال الرواية ورواية الرّواية في آن، أمّا محمّد ديب فإنّ الشّطر الثاني من حياته الإبداعيّة يعدّ بحق شَطر المزج بين الشعر والنثر وشتات الملاحم الشعبيّة، فإذا ما بلغنا محمّد خير الدّين ونبيل فارس تأكّد البحث الشكليّ المُلابس للاستعارات المساوقة للعودة نحو الجذور الشفويّة للتّراث البربري، ضمن لعبة مرايا عاكسة، أو قُل سباق للتناوب! فهل نهتف مع تزيفيتان تودوروف: «ما مصدرُ الأجناس الأدبيّة؟ لنقلْ ببساطة أجناس أدبيّة أخرى. جنسٌ جديدٌ هو أبداً تحوّل لجنس أو لزمرة أجناس قديمة! قلباً أو تحويلاً أو تداخلاً...»[34].

لمّا كان من مقاصدنا أن نتخطّى «مقولة الأجناس» في ذاتها مقرين بأن مبدأ التّداخل قد أضحى صنواً للحداثة ضمن المجال الغربي[35] توجّب أن نثير مسألة جوهريّة بالنّسبة إلى الرّواية المغربية تتصلُ بجذور التّحولات التي تشهدها اليوم؟ ذلك أنّ البحث أوقفنا

(33) Le Scorpion.

(34) ص 30 مفهوم الأدب، سلف ذكره.

(35) انظر تودوروف.

على سمات نُعيدها إجمالاً إلى بعض من أصول نجملها فيما يلي:

أ ـ مبدأ القصّ الشرقي بمختلف فنّياته [وخاصّة عبر تمازج الخيال والواقع في فنيّة الخبر والحكايات الشعبية المتأتّية عنه].

ب ـ أساليب المتصوّفة: لعبة الأقنعة / تداخل الهواتف / أشكال الذكر الدراويشي.

ج ـ التّراث البربري بشقّيه الوثني واليهودي.

د ـ التمثّل الإسلامي [الفردوسي / الجحيمي] الكلّ من المكان والزّمان.

فمن سبيلنا إذن أن نعلن أنّ حداثة التجاوب بين الأجناس تلك التي أكّدها تودوروف لدى مفتتح مصنّفه سالف الذكر.. تتّخذ لها أشكالاً مغايرة ضمن المجال المغربي رغم وهم التماثل ويسر الإقرار به.

فلعلّ المعالجة العلميّة للمسألة لا تُدرك شأوها إلاّ ساعة تتكاملُ منظومة التّقبّل النّقدي المغربيّة الصّرف حتّى لا نواصل التّعامل مع الكَلم الرّوائي بكلم نقدي غير مجانس للعوامل الكامنة لدى بنيته العميقة.

قدرنا إذن أن نبتدع إنشائيّتنا ابتداعاً عبر الإنصات إلى هواتفنا الأصيلة. وإنّها لكامنة في الإبداع ذاته، وفيما ينشأ حوله من قبل المبدعين أنفسهم.

فلننصت إلى مدوّنتين ثبت أنّهما، إذ لم تستعملا العربية، لم تقعا في استعمال غرّ للفرنسيّة! يقول عبد الوهاب المدب:

- إيقاع الجملة لديّ مردّه تناظم الخطو عبر متاهة المدينة العتيقة.

- كتابتي متهدّجة تحت فعل حركة المشي.

- استعارة المتاهة تكشف خفايا فعل الكتابة لديّ.

- اكتشفت التصوّف ــ ذاك الغائب من أفقي الأسري ــ في أوروبا.

- Talismanoطاليسمانو توقظ المُغاير الكامن في صلب الهوية المغربيّة»[36].

فهل نكتفي من الخطيبي بهذه الجملة التي تختزلُ في فطنة أهمّ ما أثبتنا: «ساعة تمطط الحرارة تيهنا الجماعي تنفتح مرّاكش موغلة في إلغازها. أيّة أنثى كان يَتيسَرُ لها أن تَمُدّنَا بلُغز المتاهة طيّ حنّائها السّاطعة!»[37].

فإذا ما سلّمنا أنّ الرّواية وليدٌ مدني، في شكلها المستعار عن الغرب على الأقلّ، أفلا نسلّمُ بأنّه علينا اليوم أن ننصت إلى الإيقاع في مدننا؟

---

(36) جميع هذه الشواهد مستقاة من مقالة له تحت عنوان: «Abdel wahab Meddeb par lui même» / وردت ضمن «كرّاسات الدّراسات المغربيّة» العدد الأوّل سنة 89 الصّادر بالجامعة الألمانية.

(37) La mémoire tatouée d'Abd el kebir Katibi.

(*) فصل أُلقِيَ يوم الأحد 12 أفريل 1992 بقاعة المكتبة العامة بصفاقس ضمن ملتقى «جمعية الدراسات الأدبية» [واقع الرواية في بلاد المغرب].

الفصل السادس

في أزمة «الذات الكاتبة»

عبر نماذج من أدب التعبير الفرنسي في بلاد المغرب

شعرت عند الصفحة الأخيرة، أنّ قصّتي كانت رمزاً للرّجل الذي كُنت حينما كنت بصدد كتابتها، وأنّني ـ بغية إملاء هذه القصّة ـ كان عليّ أن أكون ذلك الرّجل. ولكي أكونه كان عليّ أن أملي تلك القصّة... وهكذا إلى ما لا نهاية.

خورخي لويس بورخس

«بحث ابن رشد»

حين تتخذ الكتابة ـ وهل هي غير إراقة سائل من ريشة فوق صفحة بيضاء ـ الدلالة ـ الرمزية للجماع.... أو حين تضحي الآلة الكاتبة بديلاً لوطء أمّنا الأرض فإنّ الكتابة والسّيْرَ يهجران معاً إذ يؤولان إلى اقتراف فعل الجنس المحرّم!.

سيغموند فرويد

«التحريم، الأعراض، الحصر»

جمّة هي الذوات الحاضرة في النّصّ الأدبي... تتبادلُ الوظائف وتعدّدُ مواقف الفعل والانفعال: بعضها «سردي» صرف من أخصّ حوافّ «المقام»، وبعضها اجتماعي مرجعي أو نفسي يفضي إليه النّظر والتّحقيق وزمرٌ أخرى نمطيّة مفترضة تخلّقها الذات المفكّكة[1] تخليقاً وتقتضيها اقتضاء.

ولقد عكفت الإنشائيّات والاسلوبيّات[2] عليها جميعاً بما يحسنُ من وجوه الرّصد والضبط والتّقنين، فأبرزت سماتها الجامعة المانعة ومحّضتها من سواها وأضافتها إلى نظيراتها ضمن مجالات العبور من المرجع إلى النّصّ، ومنه وإليه، عبر قطبي «بثّ الرّسالة الأدبيّة وتقبّلها».

أفلا يتيسّرُ أن نصادر على أنّ نَقْل مرتكَز الاهتمام من «الموضوعات» إلى «الذّوات» يُعَدّ حقّاً من أجدى السّبل المفضية إلى رصد أدبيّة النصوص المغربية والنّظر في مقوّماتها باختزال مجالها إلى عناصره الأنتولوجيّة الكامنة ونفي العرض الزّائل الحافّ بها؟!

هذا مبحث جليلٌ من سبيلنا اليوم أن ندعو إلى تدبّر غوامضه بتبنّي الفصل بين فئتين من الذّوات الحافّة بالنّصّ أو الحاضرة طيّ ثناياه:

---

(1) نلمح ههنا إلى عمليّة التفكيك Décodage لدى م. ريفاتير. وإنّها لحاضرة لدى سواه عبر كيفيّات ونظم متعدّدة، لكنّ الزّج بالذات المتقبّلة ضمن الثنائي /Décodage Ecodage يعدّ فضلاً من أفضاله.

(2) وإنّها لكثيرة متباينة المشارب النّظريّة متعدّدة الأدوات الإجرائية التي بها يتناولُ النّصّ الأدبي.

أ ـ زمرة أولى تزجّ داخلها بكلّ من الذات الاجتماعيّة المرجعيّة للكاتب المغربي، والذات السّاردة للنص[3] والذات ـ أو الذوات ـ القيّمة على تأدية الأحداث والتّلبّس بالأوصاف وتقمّص الحالات، ثمّ الذات المسرود لها[4] صاحبة الحضور المفترض عبر وظيفة القراءة.

ب ـ زمرة ثانية تستقطبُ مجمل «الذوات النّمطيّة» القائمة على الرّموز الكيانيّة للذات المغربيّة عبر حوامل هويّتها الثريّة في تنجمّها البربري أو اليهودي أو العربي الإسلامي أو الغربي الأوروبّي ذي الجذور المسيحية.

فهل نقولُ بالتّعَدّد التّابع من الفصل بين الزّمرتين أم نقولُ بالوحدة فنجاري «عبد الفتّاح كيليطو» الذي استعار من الجاحظ وصفه للسان الحيّة الذي يوحي انشطار طرفه بالكثرة بينما يقوم جوهرُ أصله على الواحد المفرد[5]؟!

هَهُنا مَثارُ جدل جمّ يختزلُ فيما نزعمُ ـ ومن الزّعمُ التّأكيد ـ أزمة «الذات الكاتبة» هذه الذي تتّخذ من الأقنعة ما قد يوهمُ بكثرة

---

(3) Narrateur.

(4) Narrataire.

(5) الجاحظ ـ الحيوان ـ ج 4 ـ انظر «الكاتب، وأقنعته» L'Auteur et ses doubles عبد الفتّاح كيليطو ـ نشر لوسوي 1985. [نشرت ترجمته العربيّة تحت عنوان: الكتابة والتناسخ، تعريب عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، سنة 1985].

يضيعُ معها الأصلُ ذاته!... خاصّة أنّ التقبّل النقدي غالباً ما يخطئ مجال هذه الذات الكاتبة مكتفياً بالظفر ببعض أعراضها.

فهل أعتبى من فقدان الهويّة وانجراح الاسم عبر «تسمية» تُقْتَنَعُ من لسان الحيّة بالنظر إلى طَرْفه!

أفلا يكونُ من قَدَر «التقبّل النّقدي» أن يحوّلَ الجمع إلى مُثنّى والمثنّى إلى مفرَد؟

لعلّ عبد الكبير الخطيبي يختزلُ المسألة، فيزيدُها ـ بالتالي ـ من اللبس والتّعقيد الكثير إذ يهتفُ:

«كيف يكونُ كاتبٌ مُمكناً؟

الكاتبُ الجيّدُ يُغري أوّلاً.

ويقدّمُ السّمَ بعد ذلك.

وفي أثناء الكتابة يُسَمّ نفسه!

كيف يكونُ قارئٌ ممكناً؟

القارئُ الجيّدُ يتجرّعُ السم،

ولكنّه من النّشوة لا يموتُ»[6].

هلْ نفكّ المُلْغِز سَاعة نكثّف الشّواهد، وهذه مواطنُ لا تُحصى في مدوّنتي كلّ من عبد الكبير الخطيبي وعبد الوهاب

---

(6) المقطع 32 من قصيدة «المناضل الطبقي على الطريقة التاويّة» تعريب كاظم جهاد - توبقال 86.

المدّب تغري بالتّناول والمعالجة، إذ ما فتئت الذات الكاتبة فيها تعلنُ عن حضورها صريحاً محضاً دون مواربة.

يهتف ع. المدّب منذ مستهلّ «الطلسم Talismano: «ها أنذا أعودُ [عودتي] المعلنة مدينة متاهةٍ، وقد أشجاني سلوّ الصبَا والظفر من جديد بالنكه العتيقة عبر مراتع تونس»[7] وكان أثبت لدى الفصل الأول من «فنطازيا» Phantasia: «جمّة هي الأكوانُ التي تتدافعُ، وداخلي تتشتّتُ... يحلُو لي أن أرى ذاتِي تائهاً في صلب سديم الأوامر المتنافسة المُعْلَنة اقتضاء الكيان: «كُنْ»[38] ثمّ يتناولُ جنوحه الأصيل نحو السّير المُسَاير لإيقاع الذّات عبر سعيه داخل مدينتي «تونس وباريس»[9] فيثبت في مقال له بعنوان Abdel Waheb Meddeb: Par Lui même:

«إنّ السّياحة في فسحة على مثل هذا الحظّ من الكثافة

---

(7) Sindbad 87, Talismano، ص 15:

«Me voici de retour exprimé ville à dédale, ému à me distraire d'enfance: à retrouver des saveurs anciennes à travers les déduits de Tunis».

(8) Sindabad, 86, Phantasia، ص 13:

«J'aime à me voir perdu dans les chaos des ordres concurrents, reclamant l'impératif de l'être: sois...».

(9) نلاحظ ههنا أنّ روايتي Talismano وPhantasia تتناسبان تناسباً عكسياً إذ تنطلق الأولى من تونس وتنطلق والثانية من باريس كي تتقاطعا لدى مكمن كينونة الذات الكاتبة!

والضيق والتخرّم لهي سياحة كائن عُرف بأنّه طيفٌ لطيفٌ... طيفٌ لم يكن قد أضاع قُدرته على الحياة. وإنّها لنَفثة السّائح ذاتها هذه التي ينشُدُ إيقاع الجملة استحضارها»(10).

ويضيف: «الكلمات تصولُ داخلي، جسدي مفعمٌ كلمات، وإني لفي حاجة إلى الإفصاح عنها... وإنّ هذه الصلة بالقول وبالكلمات لتضحي جيّاشة لحظة ألبّي داعي الرّحيل... كانت تسكنني رغبة في الرّحيل لا تقاومُ، كما لو كان عليّ أن أتلافى نقصاً...»(11).

إنّنا إزاء كائن فعلي يعلن عن ذاته متعدّدة الأضلاع هذه نظير ماسة أو موشور يفضي إلى الوحدة عبر العدد. ذوات جمّة تتربّصُ الدّوائر ببعضها البعض كي تختزل عبر لحظة «الحدث ـ السير ـ التّدوين» هذه الشاملة للمنقضي والحاضر والممكن!

---

(10) Abd el waheb Meddeb: Par lui même/ p. 11: in cahier d'études maghrébines N° 1/ 89.

«La marche en un espace aussi touffu, aussi serré, aussi troué est celle de l'être défini comme ombre douce, d'une ombre qui n'aura pas perdu sa respiration. C'est le souffle même du promeneur que tente de reproduire la musique de la phrase».

(11) «Les mots sonnent en moi, mon corps gouille de mots, j'ai besoin de reveler ces mots... Ce rapport à la parole, aux mots devient effervescent dés que je suis en déplacement... j'avais une attirance irrésistible pour partir, comme s'il me fallait pallier un manque..».

ومن ثمّة فهل يجوز أن نعتدّ في شأننا هذا بأيّ من المواقف النّقدية القائمة على الفصل بين «كلّ من الذات الاجتماعيّة والذات النّصية للكاتب؟».

قد تساهم مدوّنة ع. ك. الخطيبي في إغناء هذه الوجهة في السجّال. يقولُ في تمهيده «للذاكرة الموشومة»: «اعترضني وأنا في الطّريق حنقُ مفاجئ طوّح بكلّ شيء، فكان هذا النّص صورة متداعية عن قبر فارغ... اللغة هي التي تغتالُ الشّاعر وليس العكس... ماذا عساه يقولُ هذا الأديب المغربي وقد انقطع عن جذوره»[12] ونلغيه ويضيف مخاطباً ذاته لدى مختتم سيرته هذه:

«أعلمني عن هويتك الحالية لا عن نثرك المقفّى أو عرافتك. لا فائدة لي من تعويذاتك، فالصّيرورة موقفي»[13].

هذه ذوات تحيا انشطارها وتعاني انكفاءها على نفسها مختزلة حوافّ كيانها ضمن النّصّ الذي يجسّدُ تزامن الأوقات جميعاً وتطابق الأمكنة وتكافؤ التجارب النّص ههنا يتخذُ وظيفته الكيانيّة الأصيلة القائمة على اعتباره بلسماً يرتق فتق الوجود. يقولُ الخطيبي في «الليلة الثالثة بعد الألف»: «إنّي أنا السّاحرُ وممارسُ الإغراء... أينَ أكونُ إذنْ؟ إنّي المفصولُ عنّي وعنك... إنّ المسحور الساحر ليلهمُ

---

(12) الذاكرة الموشومة، ترجمة بطرس حلاق، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر - ط. 1, 1984 ص 8 -9.

(13) ص 128 المصدر السابق.

هذا المبدأ للحكاية» لسنا ههنا إزاء رواية بقدر ما نحنُ إزاء رؤية لعالم تخييلي تنشدُ فيه الذات الكاتبة قُدُماً تخطّي انشطارها الأزلي بالإلحاح عليه ورسم الهوّة العميقة التي تفصلُ بين ضفّتيه.

فهلْ نهتف مجدداً مع كيليطو مستعيرين صورة حيّة الجاحظ ذات اللسان المنشطر الذي لا يفضي بالنّاظر إلى الإفراد إلاّ عبر التثنية والعدد؟! بل هلْ نضيف إلى هذه الأليغوريا بنية رمزيّة أخرى موازية تتمّمها فنجزمُ بأنّه على «المتقبّل النّقدي» - وعلى القارئ عامّة - أن يتحلّى ببصر زائغ على الدّوام حتّى يُهيئ له تجاذب بؤبؤية المتداخلين رؤية أكثر جلاء لأحاديّة اللسان المزدوجة، أو قلْ لازدواجه الأحادي!

فعلّ هذه الاستعارة القائمة على مطلق التطابق بين الذات والنّقيض تفضي لدى روائي مثل ع. المدّب إلى الإلحاح على أنّ «الكتابة تنشأ إزاء العين في طور التخلّق نسلاً وقيئا ورفثاً... فحياتها وموتها متزامنان»[14] «فالكتابة درجات ومقامات، سياحة ونزولٌ، تيه وحلول....»[15].

وليس اقتضاء الوحدة هذا من قبيل النّوافل. إنّه ليكشفُ عن مسعى كياني في صلب هذه الذوات الكاتبة، مهما طوّحت بها دواعي الجنس الأدبي الذي تمتطي، شعراً كان أو رواية أو سيرة ذاتيّة!

(14) Talismano ص 45.

(15) Talismano ص 215.

ولقد ألحّ فيليب لوجون Ph. Lejeune الباحث في «السّيرة الذاتيّة» طيّ مصنّفة «Je est un autre» على أنّ المرء مهما تلاعب بضمائر الهو/ والأنا/ والأنت فإنّه يبقى من قبيل الذات «المغايرة» غير المُطابقة لأيّ من الذوات المُتكلّمة أو المُخَاطَبة أو المتحدّث عنها. يلاحظ ضمن هذه الوجهة إذن: «إنّ المرء، في واقع الأمر، لا يمكنُ أنْ يكون ذاتاً أخرى، كما يعسُرُ أن يكونَ حقّاً هو ذاته»(16).

متاهة هذه التي تكره الذات على أن تغيّرَ سماتها ووظائفها وأن تتخذ لكلّ حال لبوسها نسجاً لكيان النّصّ الذي لا يكمن في أيّ من أقطاب التّمايز الهيّنة المتاحة إنّما يفضي إلى قطب ثالث تقدّمه Christine Buci-Glucksmann في مقالة لها بعنوان «Fitna ou la différence intraitable de l'amour» [الفتنة أو اختلاف الحبّ الذي لا يمكنُ تذويبه](17) ضمن رمز «الخنثى» إذ تستعيره من قصيدة الخطيبي ذاتها:

«فحلُ جيّدُ هو حيوانُ مضمَخ بالبخور
أنثى جيّدة هي مغارة من الزّنـجبيل
الـخنثى الـجيّدُ يجمعُ اليشبَ والعطر»(18).

---

(16) انظر مستهلّ الصفحة 39 من كتاب فيليب لوجون Je est un autre. منشورات لوسوي 1980.

(17) الطبعة العربيّة لقصيدة «المناضل الطّبقي على الطريقة التّاويّة» توبقال 86 ص 55. [لعلّنا نقترح «معالجته» عوضاً عن تذويبه].

(18) ص 34 المصدر السابق.

ههنا منسكب الفتنة فيما تزعم كريستين فلوكسمان... حيث الذات تدرك جوهر إطلاقها إذ تفيض على أحاديّتها شاحذة الخيال في مجال ما بين الشّهود والغيبة.

ضمن الوجهة ذاتها ندرج مدوّنة «شمس نطير»[19] هذا الذي تضيعُ لديه الغايات وتتصالبُ الأنحاء فيصرُخُ في نصّه النثري «عيون المرآة»: «... تمتزجُ دقّات قلبي بدقّات طبل هندي صاخب مجذوب تقرعه أيدي موسيقار أعمى... أنا الموشور السّكران، والهاجسُ الحركي. أنا الحرارة والبرد»[20].

مُنغمسُ الفتن هذا ومنكشفُ الدّلالات كُلّها فـ «شمس نطير» الموشورُ الثملُ عاتي الحضور في كلّ من «البحّارُ والأسطرلاب»[21] و«خفوتُ المنارات»[22] و«سفر الآلاء»[23] حيث تتوالدُ حواملُ المعنى إذ تتأمّلها الذات الشاعرة بعيني نبيّ ويصيخُ إليها بسمع إله. شاعرٌ ونبي وإله من كلمات.... تدورُ ذواتهم جميعاً ضمن حلقة من حلقات التّيه الخَلاّق.

فهل لك أن تقرّرَ في اطمئنان أنّ كلاً من عبد الوهاب المدّب

---

(19) اللقب «الإبداعي» لمحمد عزيزة.

(20) البحّارُ والأسطرلاب ص 63. تعريب مراد بولعراس. دار سراس للنشر. تونس ودار لوسوي باريس - عودة النصّ 1985.

(21) L'astirlabe de la mer.

(22) Silence des Sémaphores.

(23) Le livre des Célebrations.

وعبد الكبير الخطيبي ومحمد عزيزة قد زجّ بذاته ضمن مغامرة النّص نشداناً لتخطّي ضرب من الانشطار العميق المقضّ. فاتّخذت ذواتهم من الأقنعة الكثير ممّا يوهمُ بالعدد، خاصّة أنّ التقبّل النقدي غالباً ما يخطئ هذه «الذّات الكاتبة» مكتفياً بالظفر ببعض أعراضها.

هؤلاء قومٌ يصرُخون ملء أفواههم: ها نحنُ هؤلاء! كتّابٌ يتأمّلون ذواتهم الكاتبة وهي تمارسُ هذا الفعل المزدوج! ها نحنُ هؤلاء نلجُ النّصّ طيّعين طائعين بذوات مفعمة بلذتها والألم بفراديسها والجحيم بهويتها العربيّة الإسلاميّة المساجلة للآخر عبر استعارة لغته. فلا يكادُ «التقبّل النقدي» يجابههم إلاّ بما ليس من جنس هتافهم الصّريح هذا! أو قُلْ: إنّه ليجتهدُ في التّنقيب عن تأويلٍ لكلّ علامة من علامات نصوصهم فيظفرُ بالكثير، ثمّ يتكاسلُ فيسقطُ دون الظّفر بما يخَصّصهُم من حيثُ هم كائناتٌ كاتبة أساساً، بهلواناتٌ تتأمّل ذاتها إذ تطأ الحبل فتدرك من أفانين الموت والحياة في اللحظة الكثير!

فهل نجاري عبد الفتّاح كيليطو ثانية إذ قدّم أليغوريا «الضّيف النّابح» لدى منتهى كتابه L'Auteur et ses doubles تلك القائمة على هتاف التّائه ليلاً في الصّحراء في شبه عُواء يغالط كلاب الحيّ فتركه وشأنه ويخاطبُ أهل الحيّ فتكون النّيران ويكونُ القرى![24].

(24) يستندُ ههنا أيضاً إلى كتاب «الحيوان» الجـ 1 ص 379 حيث يُجوِّز الجاحظ جملة من الحكايات حول «المستنبح».

بيد أنّ المفارقة تحدث ساعة يتجاهلُ القومُ النّابح، لادقاع أو بخل! أفلا تكون حالُ هذه الذوات الكاتبة التي تناولنا كالنّافخ في صقيع ليل بخيل ونار لن تتقد؟!

لمّا كان من مقاصدنا أن نتخطى كلاً من «التنجيم الفنّي للذات» و«وجوه تشظيها» [إن صحّت عبارة نشتقّها من شمس تطير] توجّب أن نثير مسألة جوهريّة بالنّسبة إلى الرّواية المغربيّة تواتر الإلماح الضمني إليها طيّ هذا العرض، وتكمنُ لدى ما درج النقدُ الغربي الحديث المستند إلى ما يُعرَف اليوم بعلم السّرد على الجزم به من وجوب الفصل طيّ المدوّنة الرّوائيّة خاصّة بين الذات الاجتماعيّة الملقّبة «المدّب» أو «الخطيبي» أو «عزيزة» والذات النصّية القيّمة على أمر السّرد في النصّ الحكائي.

وإنّنا لعلى يقين من أنّ هذا الفصل المنهجي المفترض قد بدا ناجعاً أو أن معالجته نماذج قائمة على بنية خياليّة صرف يكونُ فيها «الكلمُ الرّوائي» من قبيل «الحكايات المختلقة» (Le roman c'est une histoire feinte!) وذاك في الغالب شأن الرّواية الغربيّة، والكلاسيكيّة منها على وجه أخصّ.

أمّا النثر العربي القديم فحافلٌ بما قد يمكنُنا من الظّفر ببعض من عناصر إنشائيّة تستجيب إلى الذّائقة العربيّة وتساوق اقتضاءات الإبداع الرّوائي المغربي بشقّيه المكتوب بالعربيّة والمكتوب بالفرنسيّة.

فأغاني أبي الفرج والكامل للمبرد وإمتاع التوحيدي ونشوار

المحاضرة للقاضي التنوخي والعقد الفريد لابن عبد ربه.. ذكراً لا حصراً... مدوّنات مفعمة مزجاً بين التخييلي الصّرف والمرجعي ذي الجدوى الوثائقيّة التي لا تنكر، ناهيك أنّ «الذوات الكاتبة» في تلكم المصنّفات قد كانت مطمئنّة لدى منزلة وسطى بين داخل العمل الفنّي وخارجه.

قصارانا أن نلفت الانتباه إلى المسألة ضمن الإقتضاء العامّ الذي أضحى يخصّصُ العديد من نماذج «التقبّل النقدي» للخطاب المغربي المعاصر القائمة على الإيمان بوجوب حسن الإنصات إلى الهواتف الفنّية الصّرف والدلاليّة التّأويليّة المنبعثة اليوم من المدوّنات السّرديّة المغربيّة المعاصرة طيّ عديد الهواتف الأخرى المستعارة من الدُّرج الأدبية الغربية. فلعلّ النّصّ المغربي اليوم قد أضحى، على حدّ عبارة مارك غنطار، «نصّاً مزدوجاً» يوجّه إلى المغاربة وإلى الفرنسيين في آن[25]، فتجاوزت «الذات الكاتبة» بذلك سالف «تمزّقها» و«غربتها» و«استلابها» إذ ذاوبت في صلب خطابها بين الأصيل والوافد كي يصبحَ تعدّد الذوات صنواً للثّراء والعمق لا دليلاً على الاندحار والتأزّم والغربة!

فهل نهتف مجدّداً مع خورخي لويس بورخس:

«شعرت عند الصفحة الأخيرة، أنّ قصّتي كانت رمزاً للرّجل

---

(25) ضمن محاضرة أُلقيت بكليّة الآداب بالقيروان في النّدوة التي نظّمها «نادي تحليل النصوص» حول مسألة «إنتاج النّصّ وتقبّله». رقادة أيام: 16/15 مارس.

الذي كُنت حينما كنت بصدد كتابتها، وأنّني - بغية إملاء هذه القصّة ـ كان عليّ أن أكون ذلك الرّجل. ولكي أكونه كان عليّ أن أملي تلك القصّة... وهكذا إلى ما لانهاية»[26].

(26) خورخي لويس بورخس «بحث ابن رشد».

(•) فصل أُلقِي يوم الجمعة 17 أفريل بنزل «النجمة» بمدينة سوسة، ضِمن ندوة قسم الفرنسية بكلية الآداب بسُوسّة [أزمة الذات في الأدب الحديث].

الفصل السابع

إذ يسكت الراوي عن الكلام المباح

في وجوه التدبير السردي في «أشجار» عبد الرحمن منيف

«... الكلمات في بعض الأحيان وسيلة لإنقاذي... لست متأكداً، أتصوّرُ ذلك!... ويُحتملُ أن يكون الحديث ألماً جديداً... مع ذلك يجبُ أن أتكلم!».

عبد الرحمن منيف

[قصّة حبّ مجوسيّة]

«... لعلّ الملحّن... هو من ينشد التصرّف في البنية الموسيقيّة وتحديد توقيت الإيقاع وتتالي الأنغام... ضمن توق ارتجال خلاق....»

أمبرتو إيكو

هل أهتفُ منذُ البداية بأنّني قد دُفعت نحو هذه الرّواية دفعاً يحدوني الاعجاب «بنصّ - متصدّد» متداخل الوحدات مترادف

مستويات القصّ آيل إلى الغموض والارباك عبر ما يقول وما يُصمت، رغم ظاهر السّلاسة ووهم التّداعي التاريخي[1] أمْ أسعى إلى التماس بعض من تعليل لانجذابي ذاك منقّباً عمّا قد يُبَرِّرُ اختياري، وقد ظفرت لدى المنتهى بِأَحَدِ رُواتِه يثبتُ:

«أنشُر الأوراق الآن. ولم أفعل شيئاً من شأنه أن يغيّر في معناها... سوى أنّي رفعتُ بعض الأسماء... وبعض الكلمات...»[2].

فهل من سبيل إلى اقتفاء أثر حذفه هذا ضمن ما يمكنُ أن يُمثّل شاهداً صريحاً على «أدبيّة الحذف» أو «بوييتيكا الصّمت»؟ إن صحّت هذه الوجهة في التّعبير! ذاك ما يقتضيه هذا النّصّ السّردي اقتضاء إذ يقوم على تدبير[3] للصمت عجيب يتجاذب لديه كلٌ من «الإفضاء والكفّ» و«التّحقّق والإمكان» و«الغموض والجلاء»[4].

ولعلنا ههنا لا نعدو أن نكون مستندين إلى ما قامت عليه

---

(1) Chronologique.

(2) الأشجارُ واغتيالُ مرزوق، ص 327. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 3، بيروت 1979.

(3) نقترحها بديلاً عربيّاً للمصطلح الفرنسي Economie ضمن Economie du Texte أو... Economie du Silence.

(4) يهتف السّارد في «بادية الظلمات» [من مدن الملح]: «... بمقدار ما تبدو الصّورة واضحة، وكأنّها جوهرة في الظلمة، إلاّ أنّها زَلِقَة مثل سمكة، أو خادعة مثل نقطة نور تسقط من مكان عالٍ. أحسّ الأشياء بغزارتها الأولى وتدفّقها، لكن لا أقوى على مسكها وهذا ما يعطي حديثي نسقاً مضطرباً وغامضاً». ص 9 / ط 2 دمشق 89.

علاميّة السّد القصصي[5] ضمن أعمالها بعض مبادئ اللسانيّات في النصّ الرّوائي إذ رأت في «الجملة السّرديّة» المتحقّقة بالفعل إلغاءً لمدَدٍ جمّ من الجمل الموجودة بالقوّة، أو قلْ الكامنة بالقوّة!

فهل نجاري العنوان [الأشجار واغتيال مرزوق] فنثبت أنّ تلك «الجملة السّرديّة» هي الشجرة التي تخفي الغابة... خاصّة وقد جمحنا إلى مسايرة ما أضحى يلقّبُ اليوم بمبدأ «القصّ الشّرقي» ضمن ما تختزله شخصيّة شهرزاد المراوحة في ذكاء فتّان مُغْو [أكادُ أضيفُ: آسر، قاتل...!] بين «الإفضاء» و«الكفّ»؟!

وهل من إنصاتٍ للصّمت عبر تعليل شطر من وجوه الحذف حيث يتخذُ الرّوائي سِمْت «النّحات» الذي يشكلُ العمل الفنّي... بالحذف لا بالزّيادة!

فمدارُ المسألة لا يخرُجُ عن تتبّع عنوان الرّواية وبنيتها ذات الفجوات قبل تأمل أبرز شخصيّاتها الآيلة إلى النّظر في تشكّلها الملحمي[6]، على الرّغم من أنّ هذه الوجهة الأخيرة قد تبدو لغير المدقّقَ المتأنّي من قبيل المبالغات!

---

(5) Sémiologie du récit.

(6) يقولُ جبرا ابراهيم جبرا متناولاً رواية التيه [مدن الملح] لعبد الرحمن منيف: «... في الرّواية نفسٌ ملحمي لا أعرفُ مثله في أيّ عمل روائيّ عربي، إنّه يذكّرني بالرّوايات الكبرى التي كتبت في الغرب في النّصف الأوّل من هذا القرن: التّأني، الاسترسال، الاتّساع المستمرّ...» غلاف رواية التيه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 3، بيروت 1988.

العنوانُ، هذا الوسيط!

يعتبرُ ج. جينات Gérard Genette العنوان وسيطاً بين النّصّ والقارئ، حيث أثبت في مصنّفه «عتبات»(7) أنّه: Un proxénète (8) يُعهدُ إليه بالجمع بين «أنثوية النّص» المفعمة خِصْباً كامناً و«ذكورة القراءة» المخصّبة!(9).

فهل نُضيف أنّ هذا اللقاء بين ذات النّصّ وذات المتقبّل لا يعدو أن يكون محاكياً للقاء سابق يؤدّي فيه العنوان وساطته «المحمودة» تلك: ألا وهو اللقاء بين الذات الكاتبة والنّصّ.

---

(7) Seuils ـ منشورات لوسوي، باريس.

(8) التّعريب الحرفي لـ Proxénéte: «القوّاد»... أي الجامع بين الرّجال والنّساء... فلنتساءل: هل يؤدّي النّصّ هذا الدّور للظّفر بمقابل ما أم لمجرّد اللذة؟ ثمّ... أليس الكاتب هو الوسيط الحقيقي؟ يقولُ ج. جينات ناسباً المقولة لفورتيار:

La formule canonique qui a été donnée voici trois siècles par Furetière: «Un beau titre est le vrai proxénète d'un livre».

ثمّ يواصل:

«... Un titre ne doit pas être comme un menu, moins il dit sur le contenu mieux il vaut...».

[Seuils: Les titres P. 87]

- ولعلّنا نذكّرُ ههنا بمقولة «بروست» ضمن المجال ذاته: **«Vivent les intermédiaires...!».**

(9) انظر مقال Christine Buci- Gluckmann:

[الفتنة أو اختلاف الحبّ الذي لا يمكنُ تذويبهُ] ضمن النصّ العربي لكتاب الخطيبي «المناضل الطبقي على الطّريقة التّاويّة»، توبقال 86.

ومهما يكن من أمر فإنّنا نعتبر «عتبة» العنوان [الأشجار، واغتيال مرزوق] نصّاً حافّاً(10) أساسيّاً ونُحيلُ فيه على وجوه ثلاثة من «بدائل الصّمت»](11).

أ - [حكاية] الأشجار... و[حكاية] اغتيال مرزوق.

ب - [اغتيال] الأشجار واغتيال مرزوق.

ج - [و] [اغتيالِ] الأشجار واغتيالِ مرزوق.

يفضي **الوجه الأوّل** إلى التّنصيص على وجود «حكايتين» أو «روايتين» تتراشحان طيّ الحكاية الإطاريّة(12) المتمثّلة في ركوب «منصور عبد السّلام» القطار مرتحلاً نحو موقع عمله مُترجماً ضن بعثة آثار.

فيكون العنوان بهذه الكيفيّة محيلاً على بنية النصّ القائمة على حكايتين متداخلتين:

[1 - حكاية الياس نخلة مع الأشجار/ 2 - حكاية اغتيال مرزوق عبر رواية منصور عبد السلام.

أمّا الوجه الثاني [... [اغتيال] الأشجار واغتيال مرزوق] فلا

---

(10) نترجمُ بها Paratexte.

(11) نهملُ بدائل أخرى كثيرة لا تجيزها دلالة النّصّ...

(12) نستعير ههنا مصطلحات من حوافّ «ألف ليلة وليلة». ولسوف نعودُ إلى تناول الشبه الصّريح بين النّصّين.

يتضمّنُ تنصيصاً على البنية إنّما يبدو من أخصّ متعلّقات الدّلالة حيث يسردُ إلياس نَخْلَة حكاياته الدّاخليّة جميعاً في شكل أناشيد تتغنّى بآلاء الأشجار - عبر رموزها الجمّة - وتبكي مَوتَها، أو قل: اغتيال إلياس نخلة لها طيّ نشدانه «الموتَ في الحياة» عبر انتحاراته المتتالية.

أمّا البديل الثالث [... [و] [اغتيالِ] الأشجار واغتيالِ مرزوق] أو [... [و] [الأشجارِ] واغتيالِ مرزوق] فيستعيرُ صيغة القسَم التي تجعلُ من الرّواية برُمّتها جواباً على قسم مفترض كامن في نصّ عنوانها.

نزعم إذن أن هذا النّصّ الحافّ الأوّل يتضمّنُ بنية الرّواية ويحيلُ على أهمّ دلالاتها ويوحي بنوعها هذا المُتّخذ سمات النّشيد الملحمي[13] عبر شكل قائم على التّعدّد والكثرة، محيلٍ على ارتقاءٍ عكسي لدروب الذّاكرة قصد لَمّ شتات هذه الشّخصية التي تكادُ تفيض على الرّواية... وهذه الرّواية التي تكادُ تُضمَرُ طيّ الشخصية[14].

---

(13) الالتباس بملحمة قلقامش يبدو صريحاً حيناً.... ضمنيّاً حيناً آخر، في مستوى كلّ من الدّلالات والشكل الرّوائي والأسلوب.

(14) فهل نُحيل - ضمن سعينا إلى مختلف وجوه التجاذب النصي - على «بادية الظّلمات» [مدن الملح]: «الذاكرة... لعنة الإنسان المشتهاة ولعبته الخطرة، إذ بمقدار ما تُبيح له سَفراً دائماً نحوَ الحرّية، فإنّها تُصبح سجنَه وفي هذا السفر الدّائم يُعيدُ تشكيل العالم والرّغبات والأوهام» بادية الظّلمات: ص 7 - الطبعة الثانية، مطبعة العلم، دمشق 1989.

أمّا ثاني التّصّين الحافّين[15] والذي اتّخذناه ذريعة لولوج «أدبيّة الحذف» هذه التي نحن بصددها فيتولاّه الراوي ذاته الذي يتولّى أمر العنوان وأمر الفصل الأوّل من القسم الأول: ذاك الذي يتوجّه بالخطاب إلى منصور عبد السّلام [والذي قد يمثّل تجريداً لبعض الهواتف الدّاخلية المنبعثة منه] حيث يقول بعيد آخر جملة في الرواية:

«أنشر الأوْراق الآن، ولم أفعل شيئاً من شأنه أن يغيّر في معناها... سوى أنّي رفعتُ بعض الأسماء... وبعض الكلمات البذيئة»[16].

نُفضي ههنا عن التأنّي عند هذه الدّرجة[17] الأدبية الأثيرة لدى كثير من الرّوائيين - شرقاً وغرباً - والقاضية بنسبة نصوصهم إلى ذوات ساردة أخرى[18] ونعكفُ على تنصيصه على حذف «بعض الأسماء» وبعض «الكلمات البذيئة» كي نجزم بأن تثقيفهُ[19] النّصّ الأصلي قد حدث لاقتضاءات منها:

أ - التّقِيّة: الحافّة بحذف بعض الشخصيّات المرجعيّة.

---

(15) على اعتبار أنّ أوّلهما هو العنوان مثلما أسلفنا.

(16) ص 327.

(17) Mode.

(18) من أوكد ما توحي به: أ - وهم الواقعية: الكاتب مجرّد وسيط. ب - تحول الرّاوي الأول الى راوٍ ثان.

(19) ثقف العود: أزال نتوءاته.

ب ـ مراعاةُ السّائد الأخلاقي مسايرة للذائقة العامّة لدى جمهور المتلقّين.

فنكون إزاء تبرير لاحق للسابق السردي يتضمّنُ إلماحاً إلى إمكان قراءة جديدة عبر تصوّر النّص قبل الحذف! أو قُلْ: قبل «الرّفع»... مجاراة لعبارته القائمة على اعتبار «الأسماء» و«الكلمات البذيئة» قد رُفعت رفعاً من مواطنها الأصليّة.

في غياب البطل!

نقرّ ههنا بأنّنا نسايرُ أغلب ضروب التّأويل الآيلة إلى إمكان اعتبار «مرزوق» رديفاً ـ لا صديقاً فحسب ـ لمنصور عبد السلام في مستوى أوّل ولإلياس نخلة في مستوى ثان.

فهو الذات المضطهدة التي تتخذُ في «هذا الوطن» عديد الوجوه، أو قُل هذه التي يتّخذ لها جلاّدوها من الأقنعة المتعاقبة الكثير[20]

بيد أنّ الاكتفاء بما ييسّره الظّاهر الصريح للنصّ يجعلنا إزاء غياب يكادُ يكونُ تامّاً لهذا «المرزوق» الذي تحمله الرواية لدى

(20) يقول د. حسين الواد متناولاً المسألة ذاتها ضمن نظره في رواية شرق المتوسط: «إنّ الرّعب الذي تحدّث عنه عبد الرّحمن منيف في روايته هذه، هو ذلك الرّعب الرّسمي الذي أراد به مؤسسوه إلجام الخاصّة المثقفة عن الكلام، فحصلوا منه على إرغام العوام على الكلام» ص 8. المقدمة. نشر دار الجنوب بتونس، ضمن سلسلة عيون المعاصرة ـ سنة 1983.

«لاشة» عنوانها![21]

فما سرّ سكوت الراوي عن «إباحة» حضور «مرزوق» عبر الصفحات الـ 288 التي تسبق اليوميّات[22].

لعلّه من سبيلنا أن نعلنَ أوّلاً أنّ السّارد قد أكّد الاغتيال ثمّ أنجزهُ، فبدا مرزوق ذاتاً غائبة مغتالة لا نظفرُ ببعض من حضورها إلاّ طيّ الصفحات الأخيرة من الرّواية، وعبر حجاب منصور عبد السّلام الذي يبدو ـ من هذه الزّاوية ـ سارداً ثانياً!... حتّى بدا انتظار المسرود له ـ أو المسرود لهم ـ لظهور مرزوق شبيهاً بحالة انتظار عبثية تحيلُ على قول السّارد في رواية الأخدود: «... حالةٌ أقربُ ما تكون إلى الانتظار والتوقّع، والنّاس... ينتظرون أن يتوقّعون شيئاً لكنّهم لو سُئلُوا أيّ شيء ينتظرون أو يتوقّعون» فإنّهم لا يملكون جواباً»[23].

ولعلّه من سبيلنا أيضاً أن نعلن ثانياً أنّ ذلك التغييب قد يسّرَ لمنصور أن يرفع من شأن مرزوق إلى مظانّ أبطال الأساطير... فيجعل منه صنواً للبطل «قلقامش»[24] عبر ما تتيحه حوافّ المقام من

---

(21) فلنذكر بمعنى جذر ل. ف. ت: فالعنوان حقّاً يلفت الانتباه ههنا ويشدّه!

(22) تُستهلّ «اليوميّات» في الصفحة 289، وتنهي في الصفحة 321.

(23) «الأخدود»، ص 25 [مدن الملح]: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: ط 3 / بيروت 88.

(24) فهل نلح هنا على أنّ جميع الفواعل في هذه الرّواية تبدو من متمّمات هذه الشخصيّة المحوريّة التي تختزلها جميعاً. وهل نذكّر بقولة للجاحظ ـ في كتاب الحيوان ـ

تنقيب عن الآثار ووقوف في وجه القُوى المهيمنة.

لكنّ هذا جميعه ـ فيما نزعم ـ لا يعود أن يكون من مبرّرات النقّاد ـ ومن قبيل الإقبال على الدلالات و«الأغراض» وإهمال ما تقتضيه روائيّة الرواية من وجوب العكوف على شكلها الفنّي خاصّة إذ عندهُ تختزلُ كوامن أدبيّتها!

فما حكمة السكوت عن إباحة حضور مرزوق، هذا الذّات الكثيرة، يا ترى؟!

متاهة الصّمت!

النّص مداورةٌ كبرى تقومُ على حُسن تدبير «الإفضاء» و«الكفّ». هذا النّصّ يخاتلني قارءاً ويُرهقني دارساً، فيُمتعني متذوّقاً! وهل جوهرُ القصّ عامّة، والقصّ الشرقي خاصّة، سوى مداورة يلتبسُ

اعتمدها عبد الفتّاح كيليطو ضمن وجهة سرديّة توحّدُ بين الذوات الرّاوية رغم وهم التعدّد: «والحيّة مشقوقة اللسان سوداؤه. وزعم بعضهم أنّ لبعض الحيّات لسانين. وهذا عندي غلط. وأظنّ أنّه لمّا رأى افتراق طرفي اللسان، قضى بأنّ لها لسانين» [الجاحظ؛ الحيوان، ج 4: ص 63.

ثمّ هل نستعير سورة الثالوث الذي يؤول إلى الوحدة ضمن هذا الموطن سمّانات تتقاربُ وتتباعدُ، كما لو أنّها تعزفُ بأجنحتها... أين يجبُ أن أضرب الآن؟ أيّة نبوءة ميتة ترقدُ في صدري الآن؟... سقطت السمانة... وهي تهوي... لو كنت أنتظر طيور السمان لوقفت في غير هذا المكان... أنا أنتظرُ شيئاً آخر لا أريدُ أن أبوح به». ص /47 /48 45 /46 من رواية ع. منيف: «حين تركنا الجسر». المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 88.

لَدُنُها مُمكنُ التجلّي بمطلق الخفاء طيّ ذلك الحيّز الذي يختزله النصّ البارطي في رقصة العراء التّدريجي والذي تجسّدُهُ شهرزاد في ألف ليلة وليلة وظيفةَ سرد وإمكاناتٍ رمزٍ وشخصيّةٍ قصصيّة؟!

بيد أنّ ذواتاً أخرى عديدة تتقاسمُ وظيفةُ التلقّي هذه فتتخذُ تباعاً سِمْتَ شهريار الملتذّ المعذّب:

أ ـ منصور عبد السلام أو أن تقبل حكايات إلياس نخلة.

ب ـ إلياس نخلة في بعض من اللمحات التي يفضي إليه بها منصور عبد السلام.

ج ـ كلّ من المسيو دونال/ وفرنسوا / وريجي / وكاترين... ساعة تقبّل حكايات منصور، وخاصّة فيما يتصل «بملحمة مرزوق».

فلنشهد أنّنا إزاء تبادل فعلي للوظائف تفضي إليه لعبة البثّ والتقبّل بكيفيّة صريحةٍ حيناً وخفيةٍ ضمنيّةٍ أحياناً.

ههنا تكمُنُ «متاهة الصمت» الكبرى التي نزعم أنّ رواية «الأشجار واغتيال مرزوق «توظّفها بنجاح صريح إذ تستعير فتياتٍ تعتمدُ «حكاية أمّا» ـ إن صحّت النسبة إلى الأمّهات! أو حكاية إطاراً ـ... ثمّ جملة من الحكايات الدّاخليّة التي تكادُ لا تُفضِي إلى غاية. فإذا ما تتبّعنا بعضها ـ ذكراً لا حصراً ـ ألفيناها من قبيل:

أ ـ الحكايات التي تدور كلّ منها حول شغل جديد من تلك التي كان يحصل عليها إلياس نخلة ثمّ سرعان ما يهجرها.

ب ـ الحكايات الداخليّة التي تتخذ محوراً لها شخصيّات أخرى مثل «حنّة» أو «نهاد» [في القسم الأول] أو «مرزوق» و«كاترين» [في القسم الثاني].

لُعبةٌ غُلب هذه التي تعتمدُ التضمين والإرجاء والتعاقب والتناوب والتفريغ... حيث تفضي الحكاية إلى أخرى والأخرى إلى كثير سواها، عبر بُره من الكلام القليل والصّمت الكثير. فيتعقدُ أمر السرد تعقيداً ويشتاقُ المتلقّي إلى النهاية اشتياقاً وينجحُ الرّواة في حبْكِ أحابيل روائيّة الرّواية نَجاحاً.

وَلكَ أن تَزُج ضِمْنَ الوجهة ذاتها بوجوه الفصل والوصل بين الفصول داخل كلّ من القسمين الرّوائيين.. ثمّ بينها جميعها وبين «اليوميّات» و«الخاتمة» و«كلمة الختام». فلسوف تقفُ على صمت مفعم دلالات.

فلْننظر في بعض من تلك المواطن:

1 ـ نهاية الفصل 3 من القسم الأول

«خَلّصنا من هذا الكلب. الآن نستطيع أن نشرب بمزاج رائق. وبهدوء حزين تناول القدح وبدأنا نشربُ من جديد».

مستهل الفصل 3 من القسم الأول

«قُلت لي أنّك لا تعرف هذا الرّجل... أليس كذلك؟».

2 ـ نهاية الخامس من القسم الأوّل

«في صباح أحد الأيّام لم أجد أمامي سوى الجهة الشرقيّة مفتوحة تناديني، فركبتُ العربة التي تسافر إلى المدينة البعيدة، وقلتُ

لنفسي: سأترُكُ الطيبة لأهلها وأرحلُ...».

مستهلّ السادس من القسم الأوّل

«في المدينة عملْتُ صانعاً عند دهّان، ثمّ عاملاً للبناء. وكان حظّي في هذين العملين مثل حظي في الفرن».

3 ـ نهاية السابع من القسم الثاني

«... ومنذُ ذلك الوقت بدأتُ أحلمُ كثيراً... وأبكي!».

مستهل الثامن من القسم الثاني

«... ومنذُ ذلك اليوم بدأتُ أقولُ... وأتوهّمُ... وبدأتُ أركض في أحلامي...!».

هذه مواطنُ التُقطت من عناصر المتاهة التقاطاً، هو الاعتباط عينه، لكنّها تجزمُ بأنّ صمت الرّواة هذا يؤدّي من الوظائف أجلّها وألصقها بمتعلّقات روائيّة الرّواية: فالسابق منها يقطعُ السّرد ليرجئ مقبِلَ الأحداث ويتيح للمنصت ولوج الحكاية. أمّا اللاحق فيعكف على السابق ويُحيلُ عليه إذ يعودُ إلى تناولُه... فيختمُ تلك المهادنة التي قد لا تخرج عن «المداهنة» القائمة على المداورة والمخاتلة [فإذا ما جارينا ألاعيب القول الدالة هذه قلنا إنّ وهْم المخادنة بين الراوي[25] والمَروي له[26] سرعان ما يؤول إلى مخاتلة صريحة...

(25) Narrateur

(26) Narrataire.

لَدُنَها يُخْتَزَلُ جوهرَ القصّ!][27].

ولعلّه يحسنُ ههنا أن نذكر بأنّ الأمّ بين منصور عبد السلام [المروي له في القسم الأول] والياس نخلة [الراوي] قد تخطّى الإمكانَ والكُمونَ إلى صريح العبارة وجلي القول.

فكثيرة هي المواطن التي يبدو فيها المروي له مُلْحِفاً في سؤاله عن مقبل الأحداث وكثيرة هي المواطن التي يبدو فيها الراوي عنيفاً في صمته الممتع القاتل.

1[ص 46]

قلتُ وقد بدأت تغزوني الشكوك، حتّى ظننتُ أنّ الرّجل يهذي أو أنّه سكرّ. قلْتُ أسألُه:

ـ عن أيّ شيء تتحدّث الآن؟

وبسخريّة أجاب دون أن تتغيّر لهجتهُ:

ـ عن الحياة اللذيذة الصّعبة! لا تتعجّب، سأقولُ لك كلّ شيء:

---

(27) هل تتيسر الإحالة ههنا على عبد الفتّاح كيليطو الذي يقولُ ضمن بحثه في وجوه تبادل الوظائف بين الرّواة في الحضارة العربيّة القديمة:

«... إنّه حامل قول يمكنُ أنْ يضعه غيره، وينبغي، بكلّ دقّة، أن ينسب إلى الآخر. صحيح أنّه رغم كونه مزيّفاً، فهو المؤلّف الفعلي للقولة، ولكنّ المؤلّف «الزّائف»، ذاك الذي أعار اسمه، هو وحده المؤلّف الحقّ لأنّه وحده الذي يستطيعُ أن يدعى اسم المؤلّف، النّموذج الأصلي والمؤسس اليقيني...» ص 77 L'auteur et ses doubles [الكتابة والتناسخ] تعريب عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير. المركز الثقافي العربي 1985.

[ثمّ يقولُ. لكنّه يقولُ قليلاً ويسكتُ كثيراً حتّى يعود المروي له إلى الإستفهام والإلحاف]

2[ص 60]

- وهلْ رجعت إلى الطيّبة؟

بَدا سؤالي باهتاً. لمحتُ وجهه يتقلّصُ كأنّي أنتزعُه من حلم.

ولقد لبث الأمرُ بينهما على الشاكلة ذاتها عبر القسم الأوّل. فإذا ما أفضى بنا النصّ إلى الثاني نلفي المروي له قد تحوّل إلى راو يسكتُ أكثر ممّا يتكلّم، يكفّ أكثر ممّا يفضي!

في عناصر البنية الملحميّة

أفيمكنُ الساعة أن نهمس أنّ هذه المتاهة الكبرى تتخذ شكل الملحمة؟

يجابهنا النصّ بمستويات عدّة تفضي بنا جميعاً إلى مفهوم للبطولة يتخطّى اقتضاءات الرّواية، جنساً أدبيّاً[28].

---

(28) يصرّح عبد الرحمن منيف في «الشهادة» المكتوبة التي أرسل بها إلى ندوتنا هذه [وردت على الكلية بتاريخ 29 أفريل 1992]:

«... أجدُ أنّ هنالك ممرّات سرّية كثيرة ومهمّة بين هذه الأجناس... والمطلوب من المبدع أن يحاول اكتشاف هذه الممرّات، والوصول إليها وأيضاً سلوكها من خلال تجارب وأساليب متعدّدة، ومن هنا فإنّ مبدأ التجريب... مشروع إلى أقصى حدّ، ومطلوب أيضاً».

أوّلها: ملحمة إلياس نخلة الساذجة العميقة، ذاك الطّائر الأسطوري الذي يولدُ من رماده في الفصل مرّاتٍ.

ثانيها: ملحمة منصور عبد السلام البديل المباشر [الذي يناسب إلياس نخلة مناسبة عكسيّة][29] ذاك الذي يحيا الحدث ويعيه، ذاك «المترجم» و«أستاذ التاريخ» الذي بدا جوّالاً أسطوريّاً بين الحضارات جميعاً قديمها والمحدث [الاشورية/ العربية/ الغربية..][30].

ثالثها: وأهمّها ملحمة مرزوق هذا الذي يبدو حاضراً غائباً ومختزلاً للواقعي والأسطوري مُنزلاً فللقامش من علياء التاريخ والميثولوجيا. ذاك الذي اغتيل «إن منعه جناحاه العملاقان من السير بين بني البشر»[31].

فالرواية لا تحدث إلاّ لَدُنَ مُلْتقى هذه المستويات جميعاً حيث تتآلف تلك العناصر. الرواية تحدث الآن. فلا شيءَ يحدُثُ خارج النصِّ ولا شيء يحدث داخله... إنّما مرتكز الأمر كُلّه في النصّ الذي نتقبّلُ، ضمن راهن التقبّل ساعة يستحضرُ المروي له [أو

(29) Inversement proportionnel.

(30) فلنذكر قول د. حسين الواد لدى تقديمه رواية «شرق المتوسط»: «القمع والتفكير لا يجتمعان إلاّ صَرَعَ أحدهما الآخر» ص 13. سبق ذكره.

(31) قولة لبودلير: [الشاعرُ يشبه طائر «الألباطروس»... فجناحا العملاق لديه يمنعانه من السير بين بني البشر...].

وانظر قول منيف في رواية الاخدود ص 24 «... لكنّها [مُوران] كانت دائماً تنهضُ من بين الرّمال وتعاودُ الحياة».

المروي لهم] كلام الراوي وصمته معاً بجميع الأجهزة المفترضة الحافّة بهما داخل النظام السردي الذي يلتهم ما عداه.

هذا نصّ تمكّن بفضل لعبة «الكفّ» و«الإفضاء» من خلق مداراة وسطي بين الواقعي والأسطوري[32] اجتذبت إليها جوهر الرّواية في شقّ وجوهر التجربة البشريّة في آخر.

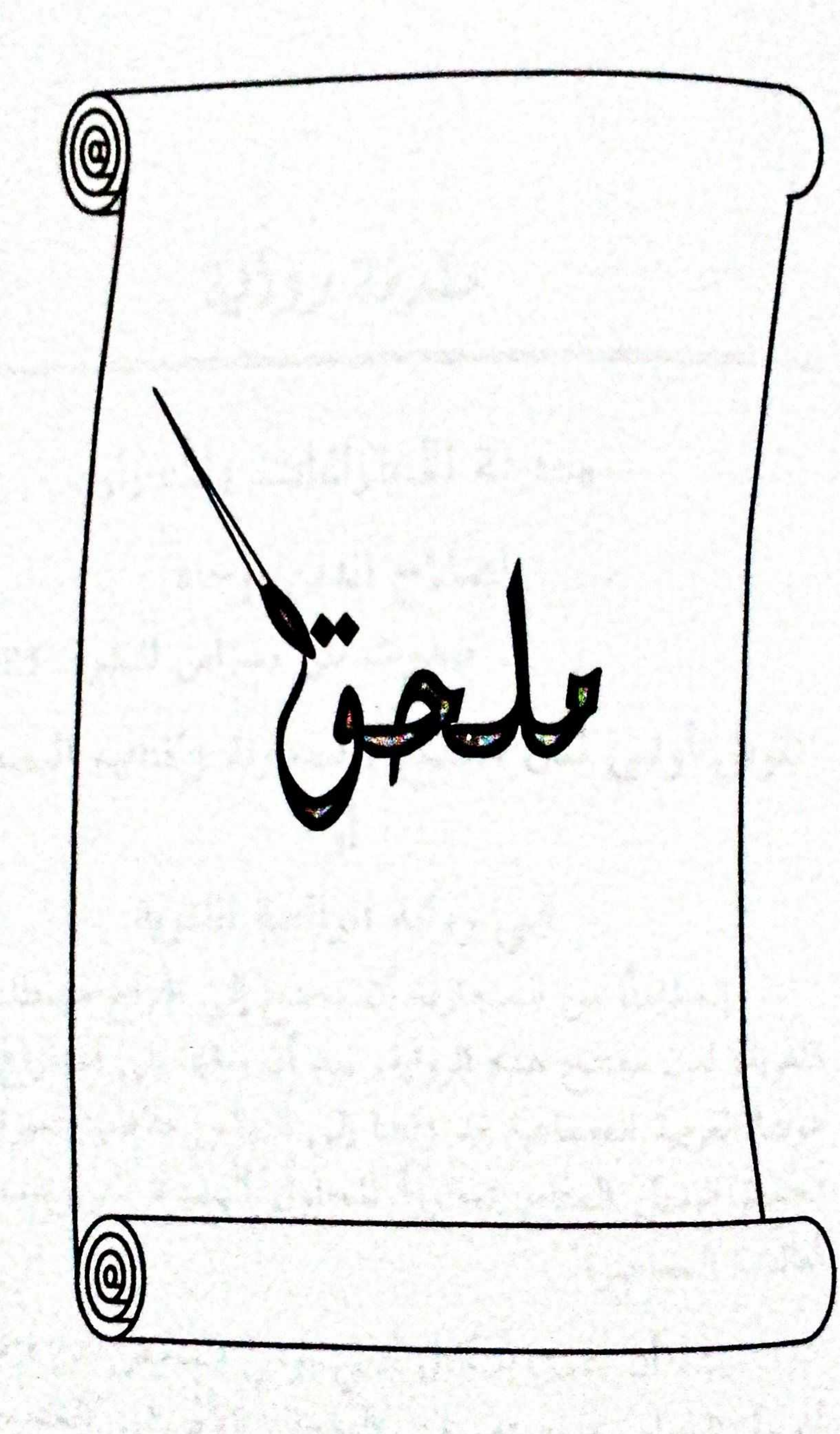
فهل نحيلُ ههنا على النّصّ مجدّداً ضمن عكوفه على ذاته في فضاءٍ ما بين الفعلي والمتوهّم:

«وعليكم أيّها السّادة ألاّ تصدّقوا كلّ ما يقوله. نعم لا تصدّقوا، لأنّ الهلوسات تختلط بالوقائع الصغيرة... بالأحلام، وأحياناً بالأكاذيب. ومن كلّ ذلك يتصوّرُ منصور عبد السّلام حياته أو يتوهّمها... وقد يروي لكم مجرّد أكاذيب. فاحذروا...».

هل هو النّصّ، أم وهمُ «المخادنة» المفضي إلى مطلق «المخاتلة»!!

(32) ليس هذا الأمرُ بوقف على عبد الرحمن منيف، إذ يعدّ اليوم من القواسم المشتركة حقاً بين نماذج عديدة من الرّوايات العالميّة. فلنذكر ههنا خاصّة رواية أمريكيا اللاتينية والرواية اليابانيّة، ثمّ فلنعرّج على ما يُعرف في مصر بـ «رواية الستينات» قبل التأنّي لدى «الرواية في بلاد المغرب» عموماً... وخاصّة منها ذات التعبير الفرنسي.

(*) فصلٌ أُلقِيَ ضِمنَ أعمال مُلتَقَى [الفنّ الروائي لدى عبد الرحمن منيف] الذي نظمته «جمعية الدراسات الأدبية بصفاقس» بكلية الآداب بصفاقس خلال يومي 24 و25 أفريل 1992.


ملحق



مقدمة رواية

مدونة الاعترافات والأسرار

لصلاح الدين بوجاه

صدرت عن «سراس للنشر» 1985- تونس

نقوش أولى لدن مفتتح «المدونة وكتاب المجالس»
أو
في رواية الواقعية اللغوية

إنه ليُعَدُّ من المجازفة أن نجنح إلى اقتراح مصطلح «الرّواية اللغوية» لدن مفتتح هذه الرواية. بيد أن سَعْيَنَا إلى استفراغ امكانات هويتنا العربية الجماعية قد دفعنا إلى التماس عناصر متميزة يمكن أن تجسم البديل المتاح تجاوزاً للحلول اليسيرة التي تقدمها الثقافة العالمية المعاصرة.

يبدو أن أعمق إشكال أدبي نوعي يتمخض عن قرني النهضة العربية المعاصرة يتمثل في السجال الأصولي المتمحور حول الاستفهام عن حدود الرواية العربية ومظاهرها ومستلزماتها ومقتضيات

بروزها وأفولها. فقد درج المفكّرون العرب - المبدعون منهم والمنظّرون - على ولوج أنماط شتى من الجدل الذي أثبت انعدام جدواه في أحايين كثيرة: فمن مقولة تعود بالرواية العربية المعاصرة إلى تخوم القرنين الرابع والثاني للهجرة... بله إلى القصص القرآني ذاته، دون أن تتحرر فعلياً من تمثل الأنموذج الغربي الكلاسيكي ساعة التحليل والبحث عن الهيكلة الداخلية، ومن منحى يأبى إلا أن يجعل الرواية وليداً غربياً صرفاً. فتتواتر الفرضيات متدافعة مقدمة الجاحظ والأصفهاني... وأصحاب «المقامات»، ومدونة «ألف ليلة وليلة»... وسواها باعتبار أولئك وهذه يمثلون الارهاصات الأولى المبشرة بإمكان ظهور نمط روائي عربي ما. وتنتصب النقائض جازمة بأن هذا النهج الابداعي لم يتمكن من بناء إطاره المعاصر إلا بعيد بروز البرجوازية في أوروبا الثورة الصناعية. **بيد أن كل هؤلاء جميعاً يأبون إلا أن ينطلقوا من مقاييس غربية هابة مع رياح الشمال، فيهملون الانتباه إلى وجوب صِيَاغَةِ قيم وموازين جنوبية صرف تجاوزاً لهذه النكسة الشاملة التي تطال كل ضروب الابداع في الحاضرة العربية.**

فالمثقف العربي يأبى إلا أن يلتمس عناصر هويته عبر مرايا القَوْمَةِ على سدانة حضارة هذا العصر. فحيثما ولّينا وجوهنا لقينا الارتياب في ذاتي طاقاتنا وأدرك منا الاحباط كل غاية. ذلك أن الحدث الحضاري حدث شامل فلا تمييز بين مِصْداقية السكة في مصارفنا أو روعة الابداع الفني عبر معارضنا ومكتباتنا أو نجاعة مصل حديث تروجه مخابرنا. فَلَيْسَ من بحث جاد عن الهوية إلا وَيَمُرُّ عبر

مصفاة ثقتنا فينا وتشبثنا بأمسنا سعياً إلى تجاوز متاح يومنا نحو إمكانِ آتينا. فلا مناص إذن من ضرورة الانتباه إلى الخانة الموضوعية التي ينبغي أن يتنزل في إطارها إبداعنا القصصي قديمة وحديثة، وعلى اختلاف الضروب والأنماط.

فالإنسان العربي قد عرف فن القص، رواية وكتابة، منذ الحقب الأولى لتمحض وجوده، مثَله في ذلك مثل بقية شعوب الشرق الأدنى ومنطقة آسيا الصغرى. ولعل ملاحم حضارة ما بين النهرين وألواح الأهرامات... ولعل الكتب السماوية المنبثقة عن الديانات الكبرى لا تمثل سوى مظاهر راقية لفن من فنون القول يتسنى لنا في يسر أن نسقط عليه مصطلح «جماهيري». **فمن البديهي إذن أن يكون للعرب قصصهم ورواياتهم، ومدونات أخبارهم وأيامهم، وكتب خيالاتهم وبطولاتهم ومحبط آمالهم.** هكذا ازدهرت القصة العربية في أوسع أشكالها، عبر الحاضرة والبوادي، واتخذت لها أنماطاً متعددة حسب الحقب والأطر السياسية والجغرافية والحضارية العامة. فلعله يصبح من لغو القول إذن أن ننشد الموازنة الفعلية بين تراثنا القصصي ومفرزات ثقافات لا وشائج فعلية تشدنا إليها. **فالحضارات تتماثل، لكنها لا يمكن أن تتجانس.**

في هذا المجال من الوعي الحضاري الشامل نسعى إلى تنزيل روايتنا التجريبية هذه علّنا نتمكن من الإيحاء بمختلف الأبعاد التي ننشد لها إدراكاً. فقصارى ما نصبو إليه إذن يتمحور حول وتد الإقرار بأن صفحاتنا هذه لا تدعي شرفاً أسمى من الانتماء إلى سلسلة قديمة

حديثة من حلقات فن القص والرواية العربيين الضاربين في أعمق رموزنا الكيانية الأصلية.

فمساهمتنا الروائية السجالية هذه **مخطوطة حبلى دعوات وادعاءات**. إنها لتنتصب مُلِحَّة في اقتضاء وقفة نظر في حاضرنا القصصي عسى أن نفتتح فترة لتشخيص مواطن النقص فينا. إنها لقطيعة أصولية مع التراث من حيث هي محاورة عناقية له تمازجية به، واعية ـ أو تزعم ـ في استعارة بره الصحو فيه. فهي تجربة مضادة للرواية الغربية الكلاسيكية.... وهي تجربة مضادة للرواية العربية الحديثة والوسيطة (إن صحّ هذا المصطلح في الدلالة على إبداعات مستهلّ القرن) في الآن ذاته. فلا نكاد نستثني من ذلك غير بعض الابداعات التونسية المتأخرة.

تقتبلك بمستوييها الابلاغيين المتمثلين في المتن والحاشية موحية بتعاضدهما وتآزرهما في القيام بأمر رسالة تواصلية لا انفصام لعرى أحاديثها. **إنهما بمثابة «الحوضين» المتراشحين** من حيث انطلاق كل منهما من الثاني وإحالته عليه وعودته إليه في حركة لولبية لا تكاد تدرك لها نهاية. فالمتقبل يُدعى إذن إلى التعامل مع النظامين الابلاغيين في **برهتين تفكيكيتين متزامنتين أساساً**. ذلك أن كلاً منهما يمهد للثاني ويهيّئ له ويخفف من زخم تراكماته ويضيف إليه ويشرح مغلقاته... بيد أنه، إلى ذلك كله، يستبطن وعيه ولا وعيه سابراً خفي أغواره وأغوار باثّه ومتلقيه والمجموعة المساهمة في أمر إبداعه. **إنّ كلاً منهما لَيُمَثِّلَ لوحة إسقاط أساسية**، بالنسبة إلى

الثاني، تنكشف عبر صقالتها أشكاله وأحجامه وألوانه وتداخل أنغامه. وإننا عبر مَسَارِنَا ذاك لا نتخطى - بأي حال من الأحوال - حدود النصوص العربية القديمة التي أشبعت ثراءَ هذا الشكل درساً وتجريباً. ولعله يتيسر لنا - في المجال ذاته - أن نستعير بعض مقولات الرسم السريالي... فنجزم، دون مغالاة، أن المتن والحاشية لا يمثل أحدهما في إطار علاقته بالثاني سوى تداعيات لونية تخضع لحركة اللاوعي ذاته... مما يحتم ضرورة السير - أوان تفكيك السنن - على صراط دقيق كحد السيف يمثل برزخ التواشج بين «المدونة» و«كتاب المجالس والحلقات». **فلذى منطقة التقاطع تلك تدرك الرواية أقصى حدود تجليها** باعتبارها نقطة ما في الفضاء القائم بين مرسلها ومتقبلها يلتقي لدنها إشعاعان متعاكسا المنطلق. إنها، في كلمة، وثبة تأليفية مغايرة تتجاوز خصوصيات النصين معاً محيلة على دلالات أشد كثافة وثراء.

وإن من شأن استعارتنا لهذا الشكل العريق أن تسمح لنا، باثا ومتلقين، بأن نكتشف مستويات الرواية حد التداخل والتشعب. فأقطاب الارسال متعددون ووجهات النظر لا تكاد تحصى وإمكانات التقبل - بالتالي - ذات ثراء لا حدود له بل أن «أبا عمران» ذاته، قطب الفواعل المحورية، يُناط بعاتقه أمر دفع الحركة الداخلية للسرد في المرحلة الوسطى من المدونة. فيتواتر تنقله بين وضعيتي القطب والطوق... مثله في ذلك مثل المضخة الدوارة في مراوحته بين المشاركة في الابداع والركون لدى خانة القيام بأمر الأحداث وتسيير النسق الروائي الداخلي.

وإن روافد شكلية عدة لَتَصُبُّ في النهر ذاته. ولعل هيكل الخبر يمثل أظهرها وأبرزها وظائفية. فالمدونة وحواشيها تقدم ضمن زُمَرٍ خبرية كثيرة لا علاقة جلية تصل بعض أجزائها بالبعض الآخر فيما عد عمق الوشائج الدلالية التي تمثل الأرضية الثابتة الصلبة للرواية بأكملها. فاستغلالنا لتقنيات الخبر يعد منحى قد اقتضته الطبيعة الدلالية للعمل واقتضاه سعيه إلى تكريس البعد التجريبي في الآن ذاته. وإن من شأن ذلك أن ييسر لنا أمر الايحاء بانعدام وحدة المكان والزمان وبتداخل الأحداث،،، ثُمَّ ـ وخاصة ـ بإمحاء المعالم الواضحة للفاعل المحوري: «أبي عمران سعيد». ولعله من لغو القول أن نُلْمِح إلى أغاني أبي الفرج أو إلى إحدى مقامات الهمذاني أوْ إلى بعض متون ألف ليلة وليلة حيث نلفي استغلالاً عفوياً لهذه السّمات جميعها في إطار سنفونية روائيّة متولدة عن أعمق الهياكل الاجتماعية المفرزة لها. وإن الخيط الرفيع الذي يصل بينها ليتمثل أساساً في مبدأ الاستطراد المهيمن عليها. فما أن نشهد اهتزاز أبي عمران عبر بعض دواوين إدارة عجفاء حتى نلفيه وقد روعته سنابك فلول الغُلْمَةِ لدى احدى جواري «الربض الأسفل» مُغِيراً على مُتَعِ حاضرها والآتي... ثم سرعان ما يؤوب إلى سني طفولته الأولى متداعباً اندهاش الأم والأخت والمدينة بأكملها. وأنك لتجوب ايالات «المدونة» و«كتاب المجالس» دون أن تظفر بخط واحد جلي التماسك ينتظم خلاله تواتر أنساق الرواية بمستوييها الرئيسيين. ذاك ما يسعى هذا العمل التجريبي إلى تقديمه في وعي عَلَّهُ يتمكن من أن يَشِيَ بزمن عربي «متهرئ لذيذ» (على حد تعبير

المدونة). لكن... أين تكمن، في زعمنا، الوحدة الفعلية لهذه التجربة يا ترى؟.

يبدو أن هذا الاستفهام يمهد لولوج الإشكال الأكبر الذي يمكن أن يتولد عن مساهمتنا السجالية هذه من حيث أنه يُعَدُّ تهيئة لإثارة مسألة المبنى في العمل الأدبي... وإننا لنعني بالمبنى «القالب اللغوي» الذي يمكن أن تصاغ «المضامين» عبر حناياه. ولْنناقشن هذه القضية خضوعاً لغاية تحليلية صرف، ذلك أننا نُعدّها من قبيل الاشكاليات المفتعلة التي تجاوزتها البحوث النقدية العربية القديمة ناهيك عن الفتوح الغربية المعاصرة مُقِرَّةً بانعدام امكان الفصل الحقيقي بين بُعْدَي «البنية» و«المعنى».

لقد سلف أن أعلن مَطْلَع واحدة من المعلقات السبع منذ ما اصطلح على تسميته حيفا «بالعصر الجاهلي»:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

وإننا لنستعير المنطق ذاته المتسم بحس لغوي لا مراء في رهافته. ذلك أن المعاني متاحة قد نفقت سوقها، فتبرجت تقع لدى قدمي أول مراود. بيد أن كيمياء الكلمة تلبث دوماً وقفاً على مريدي حلقات الذكر الكلمي المنصبين عبر دلاء اللغة عشقاً فناء في مصب حضارة لا تزال امكانات فتوحها تورق مؤذنة بخُلود اخصاب.

ولقد سلف أن كرست الحضارة العربية - على اختلاف مشارب بُنَاتها - مقولة التجاوب بين الفنون حد التمازج التداوبي.

فائتلفت عوالم كالنثر والشعر والموسيقى والنحت وأمحت الحدود بينها جميعاً، مما جعلها تلج سنفونية عظمى فريدة من شأنها أن توحي بمدى عمق تعامل العربي مع جوهر الجمال الصرف بقطع النظر عن ظواهر تجلياته. فهذه مدونة «ألف ليلة وليلة» وهذا «قصر الحمراء» وتلك روعة البلاغة القرآنية المتجلية في «الكلم الإلهي» واسطة عقد حضارة بأكملها. فمن العسير أن نفصل فعلياً بين العناصر الآيلة لكل ضرب من ضروب هذه الفنون، كل على حدة. أفي إمكان أي منّا أن يميز بين الموسيقى والنقش والنحت خلال إحدى ألواح جامع قرطبة أو قصر الحمراء؟ أفي إمكان أي منّا أن ينتبه إلى سمات الشعر والنثر لدى ترتيل بعض «الآيات المقدسة»؟ أفلا ينبغي أن نقر بأننا حيال تجربة جمالية جديرة بوقفة تأمل ونظر؟ فما تكاد تمسك بأي «سفر كلمي» عربي حتى تتوفَّزَ كل نوافذ الادراك لديك مُؤْذِنَةً بإمْكَانِ افتتاح وليمة للحواس جميعها... وللقلب والعقل أيضاً.

وإن قصارى ما تدعيه المدونة وحواشيها لهو ارتسامُ سُبُل شطحة جمالية متميزة قد سلف أن أخذت بتلابيب حضارة برمتها. وإن «المدونة» لمخفقة في هذا الشأن... ساقطة دون إدراكه. فقصارى ما يمكن أن تزعم حيازته يتمثل في افتتاحها السبيل أمام الروائيين العرب المؤمنين بالتجريب باعتباره درباً نحو إمكان بناء ما اندك ورتق ما ترهل. بلى، فلسوف تجوس عبر فصول تجعلك مبحراً بين شعر ونثر، بين نغم وغياب إيقاع بل خلال أدغال من النحت الكلمي والنقش لدى الجذر اللغوية بمختلف ايحاءاتها الحاضرة والمنصرمة. بيد أن الاعتراض السجالي الأساسي الذي نخمن أن

يواجهنا يمكن أن يتجسم في الاستفهام عن «مدى روائية» هذا العمل الروائي... أو ـ بصفة أشد جلاء ـ ماذا تروي هذه المدونة الروائية؟. وإنه أمر يثير مباشرة مسألية «الواقعية» الكامنة لدى تخوم أي عمل فني إبداعي.

إنه ليتسنى لنا أنْ نجزم أن مدى محاكاة الواقع عبر نظام لساني ما يُعَدُّ ضروباً وأنماطاً قد يكون أشدها واقعية ذاك النمط الذي لا يدعي بأي وجه من الوجوه دقة فعلية في تصوير الواقع المرجعي الخارجي، أو ـ على الأقل ـ ذاك الذي يُقر بامتلاكه لحد أدنى من تلك الدقة في المحاكاة. فالواقعية الفعلية تُعَدُّ هَجْراً لا رجوع فيه لكل ضروب «المثالية» وولوجاً لِحِقْبَةً من حقب «المادية» الواعية في تعاملها مع «المادة» اللغوية من حيث هي حضور يُحيل على ذاته أساساً. لذلك فلتعثرن أولاً ـ خلال هذه «المخطوطة البكر» ـ على تصوير مباشر للواقع الأعجف العربي الخارجي قديمه وحديثه إثارة لقضايا عدة قد شغلت وتشغل هواجس أمة بأكملها. وَلَتَعْثَرَنَّ، ثانياً، على واقع روائي داخلي صرف ينطلق من «المدوّنة» ومن «كتاب المجالس» ويؤوب إليهما في حركة لولبية تمثل تقوقعاً فعلياً حول الذات سعياً واعياً منا إلى بناء عالم روائي يحيل على ذاته ملتمساً جل عناصره من بناه الداخلية. فهو يدعي امتلاك أحداثه الخاصة وشخصياته المتفردة... بل ورموزه التي لا فك لسننها إلاّ صدوراً عنه وعودة إليه. ولتُدرِكَنَّ ثالثاً واقعاً لغوياً محضاً هو واقع لغتنا التي نهوى ونعشق، هذه التي تسكننا ألماً جميلاً ونسغاً حلالاً يروي كرمة غدنا غوصاً في تربة ماضينا!

وإن هذا الضرب الثالث من ضروب الواقعية لهو الذي به نتشبث رغم أن هذه التجربة الابداعية لا تدعي بأي حال من الأحوال أنها قد تمكنت من إدراك كل أبعاده وتوسيع كل آفاقه كامنها والجلي. فلا نُذيع سراً أو نسوق هجراً إن نحن ألمحنا إلى أن النظام اللساني يمثل المصب الفعلي لتراكمات ثقافية قد كَثَّفت عطاءها عبر قرون وخلال تجربة لغوية تصل بين عمق الماضي وأغوار المستقبل. فاللسان العربي بوتقة حبلى زاخرة بإفرازات شتى متباينة المُنْطَلَق. فمن البديهي أن تثير كل علامة لغوية حيزاً خاصاً بها يحمل هالة من المعاني الحافة والفويرقات الصغرى والكبرى... الآيلة جميعاً إلى قرون متتالية تؤرخ لزخم تراكمات فتوح حضارية لا حدود لانتشار رداء تراثها.

أفيتسنى لنا أن نشير إلى أن محاولتنا السجالية هذه يمكن أن تُعَد «رواية اللغة العربية» بمختلف إيحاءاتها؟. ثم، أفيتسنى لنا أن نَشِيَ بأنها يمكن أن تعد «رواية النصوص العربية الروائية» بمختلف ما تحويه من تضمينات واستعارات واستشهادات؟. إنه شرف لا ندعيه، رغم سَعينا المحموم نحو روعة إدراكه. أفلا يكون في إمكان نص روائي عربي مستقبلي (سواء صدر عنا أو عن سوانا) أن يمسك بتلابيب الجوهرين الروائي واللغوي العربي ضارباً صفحاً ـ ما أمكنه ذلك ـ عن واقع سطحي أعجف ولا بقرات يوسف المُختالة عبر رؤياه؟

إن «مدونة الاعترافات والأسرار» و«كتاب المجالس

والحلقات»، بتعاضد مستويهما الابلاغيين، لَيَزْدَجوان - في تواضِع المُوقِنِ بقصوره - إنشاء بحث روائي في أركيولوجيا الحضارة العربية برمتها عبر الجنوح إلى استنطاق أروع آثار عصورنا الحاضرة والماضية متمثلة في علامات لغة لأنني نبوح بعُمْق تعلقنا بمتزر رونقها وهدهدة إيقاعها. وَإِنَّ «أبا عمران» لَيَنْتَصِب - في الاطار ذاته - فاعلاً محورياً متأزماً حد الإمحاء مندرجاً ضمن نمطية تراثية نأمل في تفجيرها إيحاء بِطاقات دلالية معاصرة. فالعمل الفني لا يمثل - بأي حال من الأحوال - خنوعاً سلبياً لعناصر تراثية لغوية كانت أو روائية أو تاريخية فعلية. فلا جدوى، في زعمنا، من استعارة أدوات سحيقة إن لم ننجح في أن نشي بعمق مَدَى فِعْلِها التغييري الآني المعاصر.

وتكمن عصارة الأمر في أن «الرواية اللغوية» يمكن أن تكون الوريث الموضوعي «للرواية الذهنية» و«الرواية الواقعية» في الآن ذاته انطلاقاً من احتوائها لخصائص كلّ منهما وتجاوزهما مَعاً نحو عمق استقراء لغة وفكر... وبالتالي ثقافة بأكملها. فعلاقةُ رواية «الواقعة اللغوية» بإفراز أديب كالمسعدي - ممثلاً للأدب الذهني - وآخر نظير خرّيف أو الشرقاوي - ممثلين للأدب الواقعي - لا تعدو أن تكون علاقة المستفيد المجاوز نحو آفاق يؤمن بعمق ما يميزها عن الأنماط السالفة.

وخِتاماً... فإن هذه الصفحات بين يديك لا تسعى إلى أكثر من إثارة الاستفهام لديك... علناً نعيد تأمُّلاً في واقعنا الروائي العربي

الحديث، علنا نشيد صَرْحَنَا الجنوبي المتميز المضاد - في وعي - لمفرزات حضارة هذا القرن... الحضارة التكنولوجية الغربية الوليد الشرعي للثورة الصناعية الغربية. **فهل من صدى؟؟؟.**

إن مشاركتك الفعلية في إبداع هذا النص، عبر جدلية الخلق المشترك لتمثل الأفق الأرحب الذي ننشد له إدراكاً.

صلاح الدين بوجاه

القيروان

الفهرس العام

1994/2/389

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع